

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Bakalářská práce

Radek Karkovský

Minimalismus v díle Jeana-Philippa Toussainta

Minimalism in Jean-Philippe Toussaint's Work

Praha 2017

Vedoucí práce: doc. PhDr. Eva Voldřichová – Beránková, Ph.D.

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucí bakalářské práce doc. Evě Voldřichové Beránkové za zájem, cenné připomínky a čas, který věnovala mé práci.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze,

.....

Radek Karkovský

Klíčová slova (česky)

Jean-Philippe Toussaint, minimalismus, Nový román, naratologie, humor

Klíčová slova (anglicky)

Jean-Philippe Toussaint, minimalism, New Novel, narratology, humour

Abstrakt (česky)

Práce se zaměří na prvky minimalismu, původně stylu čistě výtvarného, v tvorbě belgického romanopisce Jeana-Philippa Toussainta. Na základě rozboru tří prozaických děl – *Koupelna*, *Fotoaparát* a *Milovat se* – bude objasněno, v čem tkví tzv. literární minimalismus na úrovni tematické, ve zpracování postav, ve stylu vyprávění a jeho časoprostorovém ukotvení. Práce se bude věnovat nejen tajemným ženským postavám a jejich vlastnostem, ale i bizarnímu chování mužských protagonistů. Také samotná struktura Toussaintových víceméně prostých příběhů bude rozebírána a následně porovnávána s jinými texty francouzské literatury; zdůrazněny budou zejména prvky nového románu. Chybět nebudou ani pasáže o tom, proč autora přitahují neobvyklé lokace (cizí města, malé hotelové pokoje, vozy taxi atp.) a proč je jeho jazykový humor tak oblíbený u čtenářů po celém světě.

Abstrakt (anglicky)

In this thesis, the traces of minimalism, firstly the style typical for visual arts will be analysed in the work of Belgian novelist Jean-Philippe Toussaint. On the basis of the three novels – *Bathroom*, *Camera* and *Making Love* – will be explained what the literally minimalism is based on, especially in thematic plane, processing of protagonists, narrative style and spatiotemporal anchoring. This work will dissert on mysterious female characters and their characteristics, but also on bizarre behaviour of male protagonists. Among other things, the structure of Toussaint's simple stories will be analysed and compared with other works of French literature; especially the elements of the Nouveau Roman will be accentuated. We will not miss passages about the author's obsession of unknown places (foreign cities, small hotel chambers, taxis etc.) and about author's language humour which is so popular with readers worldwide.

OBSAH

1. Úvod.....	7
2. Pojem minimalismu	8
2.1. Minimalismus ve výtvarném umění.....	8
2.2. Další vlivy minimalismu	10
3. Kdo je Jean-Philippe Toussaint?	14
4. Toussaintovy postavy a jejich identita	18
4.1. Co ve skutečnosti víme o vypravěči?.....	18
4.2. Jak vidí hrdina své blízké?	22
4.3. Problematika jmen Toussaintových postav.....	26
4.4. Absence přímé řeči.....	27
5. Jean-Philippe Toussaint a jeho pojetí času a prostoru	29
5.1. Výrazné prvky „nového románu“ v Toussaintově díle.....	29
5.2. Subjektivizace plynutí času.....	31
5.3. Prostor a lokace v Toussaintových románech.....	34
6. Toussaintův jazykový humor	37
7. Závěr	43
8. Résumé.....	46
9. Použitá literatura	49

1. Úvod

Jen málokteré období lidských dějin bylo natolik pestré a rozmanité jako právě dvacáté století. Svět formovaly nejen dvě krvavé války a nekončící spory o moc mezi východem a západem, ale i vznik nových ideologií či nebývalý technologický a vědecký pokrok, kterého se mnozí právem obávali.¹ S trochou nadsázky lze říci, že životní styl obyčejného člověka se, přinejmenším v západní části světa, měnil každých deset let.

Tato doba plná změn podnítila i zrod nových uměleckých směrů, které opovrhovaly dobovými konvencemi a akademismem a jež v dějinách moderního umění označujeme jako „ismy“. Vznikla celá řada hnutí, stylů a výtvarných škol po celém světě a mezi nimi zazářil v šedesátých a sedmdesátých letech i minimalismus.

Ačkoli se teoreticky jedná o styl pouze výtvarný, tato práce pojednává o jeho stopách v moderní literatuře, konkrétně pak v díle francouzského spisovatele belgického původu Jeana-Philippe Toussainta (29. 11. 1957).

Je to právě Toussaintova próza, která bývá literárními kritiky a novinovými redaktory již od počátku označována za minimalistickou.² Ať už mluvíme o rozsahu textů – knihy obvykle nemívají více než sto padesát stran –, nebo o výstavbě děje.

Zápletky Toussaintových příběhů jsou na první pohled vcelku prosté a pro moderního čtenáře i snadno pochopitelné. Již po prvních pěti, deseti stranách je zřejmé, že každé slovo, které autor ve své próze užije, je zvoleno z jasného, konkrétního důvodu. Jinak řečeno, v Toussaintových knihách nic nepřebývá ani nechybí; autor neplýtvá slovy, ani s nimi příliš nešetří.

Tatáž střídmost – jakási záměrná literární zdrženlivost – se projevuje i na postavách. Protagonisté a zároveň vypravěči jsou povětšinou podivínští muži „beze jména“, již milují tajemné a záhadné ženy, které je dostávají do složitých situací.

Přestože jsou tito románoví hrdinové spíše uzavření, čtenář má pocit, že se mu skrze knihy zpovídají. A právě tato tajemná aura a domnělý nedostatek informací činí Toussaintovy knihy atraktivními.

¹ Pavel Večeřa. *Úvod do dějin tištěných médií*. Praha: Grada, 2015, s. 162.

² Jackue-Pierre Amette. Le nouveau « nouveau roman ». *Le Point*, n° 852, 1989.

Warren Motte. *Small Worlds: Minimalism in Contemporary French Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999, s. 72.

2. Pojem minimalismu

2.1. Minimalismus ve výtvarném umění

Adjektivum „minimalistický“ označuje v anglickém jazyce většinou zjednodušenou, prostou strukturu³. Něco, co lze snadno popsat a ještě snáze pochopit, co je triviální a do jisté míry i banální. Totéž přídavné jméno začali v šedesátých letech slýchat sochaři, již vytvářeli jednoduché geometrické struktury z průmyslových materiálů. Umělci, kteří se k minimalismu hlásili nebo k němu alespoň směřovali, brali v úvahu vztah mezi návštěvníkem a samotnou galerií. Tedy mezi percepcí umění a prostorem, v němž byla díla vystavena.

Oficiálně nevydali minimalisté žádný manifest, avšak pomyslným kánonem tohoto uměleckého hnutí se stal esej *Specifické objekty* amerického sochaře a malíře Donalda Judda (3. června 1928 – 12. února 1994) z roku 1965, v němž se píše:

Pro dílo není potřeba, aby pohledu nabízelo spoustu věcí, aby bylo možno srovnávat, analyzovat jednu věc po druhé a kompletovat. Věc jako celek, její kvalita jako celek, to je zajímavé... tvar, obraz, barva a povrch jsou samostatné, ne rozptýlené části. Neexistují žádné neutrální nebo umírněné plochy či části, žádné vazby nebo přechodné plochy.⁴

Donald Judd tímto svým esejem vytyčil základní filozofii minimalismu a zmínil v něm mimo jiné i několik svých kolegů a současníků, např. Dana Flavina (1933–1996) či Roberta Morrisa (nar. 1931), o nichž se ještě zmíníme.

Zajímavé je, že Donald Judd, jenž je dnes právem považován za otce minimalistického hnutí, v mládí inklinoval k abstraktnímu expresionismu, stylu naprosto odlišnému.

K minimalismu se Judd přiklonil až později. Ve své tvorbě si pohrával s běžně dostupnými materiály, spojoval je, tvaroval a aranžoval v útrobách amerických galerií. Jako většina minimalistů se i Judd snažil oprostit svůj výtvar od jakéhokoli spojení s okolním světem; jakákoli skrytá symbolika děl tak byla čistě náhodná a do jisté míry i nechtěná.⁵ Mezi Juddovy nejznámější počiny patří přibližně metr vysoké kostky se zrcadlovým povrchem, které umístil na podlahu jedné z galerií ve stejné vzdálenosti, čímž docílil rozmanitých optických iluzí.

³ Margaret Deuter. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Oxford: OUP Oxford, 2015., s. 975.

⁴ Sam Phillips. ... ismy, Jak chápat moderní umění. Praha: Slovart, 2013, s. 96.

⁵ Barbara J. Bloemink. *Design [does Not Equal] Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread*. Londýn: Merrell, 2004.

Sám sebe Donald Judd za minimalistu nepovažoval. Nesouhlasil totiž s termínem, jenž byl užíván spíše kritiky umění nežli širokou veřejností. Sám sebe raději označoval za empiristu.⁶

Konfigurace předmětů na podlaze je typická i pro dalšího minimalistického umělce, vyhledávaného sochaře a taktéž básníka Carla Andreho (nar. 1935). Proslavil se zejména užíváním stavebních materiálů jako cihel či tenkých kovových plátů. V osmdesátých letech se tomuto talentovanému umělci však dostalo i trochu jiné slávy. Jeho partnerka Ana Mendietová (rovněž umělkyně) v roce 1985 tragicky zahynula při pádu z okna newyorského bytu ve třicátém čtvrtém poschodí. Jelikož se tak stalo po ostré partnerské hádce, Carl Andre byl podezříván z vraždy. Vyšetřování sice prokázalo, že byl nevinný, jeho kariéra však utrpěla.

Mluvíme-li o minimalismu ve výtvarném umění, nesmíme opomenout dva jeho dnes nejznámější představitele – Roberta Morrisa a Dana Flavina. Jak jsme již zmiňovali, Morris s Flavinem byli aktéry Juddova eseje *Specifické objekty*.

Dan Flavin se narodil v roce 1933 v New Yorku, konkrétně ve čtvrti Queens. K umění tíhl již od útlého věku, i proto se rozhodl pro studium dějin umění na The New School. Později přešel na Columbia University. Než se stal sochařem a začal samostatně vystavovat, pracoval Flavin v poštovním oddělení Guggenheimova muzea na Páté Avenue a později i jako hlídač a obsluha výtahu v Museum of Modern Art. Při té příležitosti se seznámil s mnohými umělci, kupříkladu s úspěšnými malíři Wardem Jacksonem, Solem LeWitem či Brucem Glaserem. Svou první samostatnou výstavu měl Flavin v roce 1961 v newyorské Judson Gallery. Současně s tím uspořádal i výstavu děl jedenácti umělců v Kaymar Gallery, kde se objevily například i práce zmiňovaného Donalda Judda.

Flavin se však od ostatních minimalistů do jisté míry lišil. Do historie umění vstoupil jako tvůrce pohrávající si se světlem, využívající žárovek, zářivek a světélkujících tyčinek, jimiž „složil poklonu“ těm, kdo ho nejvíce inspirovali. Svými věžemi vzdal hold například i ruskému konstruktivistickému architektovi Vladimíru Tatlinovi a jeho Pomníku III. Internacionály. Symbolika Flavinových děl tedy nebyla jen náhodná jako u ostatních minimalistických sochařů.

I v jiných ohledech se Flavinovy instalace liší od ostatních minimalistických děl. Nabízejí totiž pozorovatelům skutečný smyslový požitek. Jeho díla jsou krásná – doslova

⁶ Robert Morris. *Have I Reasons: Work and Writings*. Durham a Londýn: Duke University Press, 2008, s. 125.

lahodí oku – a zároveň hravá. Nejde jen o tvar a formu, jak je tomu kupříkladu u Judda. Flavin byl tak minimalistou jen z hlediska tvůrčího procesu, protože pracoval výhradně s průmyslově dostupnými materiály.

Úplně jinak tomu je u sochaře Roberta Morrisa z Kansasu v Missouri. Jako malíř byl v mládí značně ovlivněn abstraktním expresionismem a také prací Jacksona Pollocka (1912–1956). To vše se změnilo, když se Morris přestěhoval z Kalifornie do New Yorku, tehdejšího centra moderního umění. Zde se poprvé setkal s tvorbou francouzského malíře a sochaře Marcela Duchampa (1887–1968). Tento předchůdce tzv. konceptuálního umění inspiroval Roberta Morrisa při pozdější tvorbě minimalistických soch.

Roku 1916 vystavil Duchamp své první „ready made“. Šlo o běžné průmyslově vyráběné předměty denní potřeby, které si Duchamp vybral a vystavil je bez jakékoli patrné úpravy. Tvzení, že jakýkoli předmět se může stát uměleckým dílem, když si to umělec přeje, bylo příčinou velkých kontroverzí a mělo ohromný vliv na budoucí uměleckou tvorbu. Duchampova Fontána (1917), jeho nejznámější ready made, je porcelánová záchodová mušle – těžko si můžeme představit ostřejší protest proti ortodoxnímu akademismu.⁷

Minimalismus byl vlivným uměleckým směrem i v sedmdesátých letech a právě nově vznikající konceptualismus byl s minimalismem mnohdy spojován. Robert Morris společně s Richardem Serrou a Evou Hesseovou zkoumali v tomto jakémisi modernějším pojetí minimalismu především samotný tvůrčí proces, čímž navázali na Duchampa. Toto hnutí se proto nazývá jak procesuálním uměním, tak i postminimalismem.

2.2. Další vlivy minimalismu

Po nemalém úspěchu v šedesátých letech začal minimalismus pronikat i do jiných, nejen uměleckých sfér. Známy je například pojem „minimalistický způsob života“, který hlavně ve Spojených státech a Kanadě šíří a propagují uznávaní lektori a spisovatelé Joshua Fields Millburn a Ryan Nicodemus.⁸ Po umělecké stránce se minimalismus prosadil zejména v architektuře a designu; snadná realizace minimalistických konstrukcí i dostupnost materiálů umožňovaly tvůrcům experimentovat a popustit uzdu fantazii. Za stěžejní považujeme u většiny minimalistických staveb hru se světlem a prostorem. V tom se minimalistická architektura příliš neliší od sochařství. Můžeme však zároveň říci, že za minimalistické dnes

⁷ Sam Phillips. ... *ismy, Jak chápat moderní umění*. Praha: Slovart, 2013, s. 53.

⁸ Joshua Fields Millburn; Ryan Nicodemus. *Minimalism: Essential Essays*. Columbia, Mo.: Asymmetrical Press, 2011.

označujeme jednoduše navržené a účelné stavby, oproštěné od všech nadbytečných detailů a formálních projevů. Obdobné minimalistické principy nalezneme nicméně i u mnohých architektů první poloviny dvacátého století.

Za zmínku stojí například Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) a doba, po kterou působil v Bauhausu. Tato německá škola poskytla ve dvacátých a třicátých letech minulého století zázemí především nadaným evropským umělcům, kteří se před první světovou válkou věnovali expresionismu. Bauhaus měl mimo jiné i velmi blízko k ruskému konstruktivismu, který – jak jsme již zmiňovali – uchvátil i sochaře Dana Flavina.

Jisté stopy minimalismu nalezneme i v tvorbě funkcionalistů, mezi něž patřil kupříkladu francouzský architekt Charles Jeanneret (1887–1965), známý pod pseudonymem Le Corbusier.

V prvních dvou desetiletích 20. století zesílily tendence k očištění staveb od jakékoliv dekorativnosti (purismus). Stavby byly chápány jako kompozice čistých geometrických tvarů. Potupně krystalizovala poněkud utopická teorie, která hlásala, že každá stavba musí především splňovat funkci užitkovou, tj. musí být praktická, hygienická, ekonomicky nepříliš náročná.⁹

Za pravého minimalistu je ve světě architektury považován Mexičan Luis Barragán (1902–1988). V mládí pracoval ve Španělsku a ve Francii, kde se seznámil s umělci světového formátu. Ovlivnilo ho hlavně krátké setkání s Le Corbusierem a návštěva zahrad navržených spisovatelem a kreslířem Ferdinandem Bacem.

Barragán, který v roce 1980 vyhrál Prizkerovu cenu, je znám hlavně díky svým geometrickým a pestrobarevným budovám v Mexiku, které v sobě spojují prvky tradičních lidových obydlí s modernistickými evropskými a americkými tendencemi. Louis Kahn jej označil za „naprosto pozoruhodného architekta“ a také obdivoval dům, který si Barragán postavil v Mexico City, s tím, že „se nejedná o obyčejný dům, ale Dům s velkým D.“ Po své smrti se Barragán začal pomalu vytrácet z povědomí lidí, a to především kvůli nejasnostem ohledně dědictví autorských práv a budoucnosti soukromého archivu. Od roku 1995, kdy švýcarská rodina obchodníků práva i onen archiv odkoupila, bylo veškeré dědictví přestěhováno do bunkru v Basileji. Přístup ke sbírkám byl odepřen všem znalcům a výzkumníkům, a dokonce i užití fotografií Barragánových staveb bylo od té doby přísně kontrolováno. Pro ty, kdo studovali

⁹ Marie Černá. *Dějiny výtvarného umění*. Praha: IDEA SERVIS, 2005, s. 156–157.

architekturu dvacátého století, se nedostupnost Barragánova archivu i zvláštní přístup jeho majitelů staly stejně zajímavé, jako samotné budovy.¹⁰

Zanedlouho minimalismus pronikl i do dalších uměleckých oborů, u kterých bychom to ani nečekali. Připomenout bychom měli hlavně hudební scénu; průkopníkem minimalismu v hudbě je pianista Michael Nyman (nar. 1944), jenž během své kariéry úzce spolupracoval s americkými poválečnými skladateli. Tvůrci jako Philip Glass (nar. 1937) – dnes jeden z nejznámějších minimalistických skladatelů na světě – či Terry Riley (nar. 1935) usilují především o zjednodušení hudebního jazyka. Inspiraci k tomu hledají v mimoevropských kulturách či hnutí New Age, čímž nadobro zanevřeli na evropskou poválečnou avantgardu. Přístup každého z těchto umělců byl však rozdílný, i proto všichni tvrdošíjně odmítali souhrnné označení „minimalisté“.

Jak bylo vysvětleno na počátku této kapitoly, adjektivum „minimalistický“ se ujalo na konci dvacátého století i v literatuře. Po několika předcházejících stránkách se sice může zdát, že minimalismus je příliš vágním a širokým pojmem, pod nímž se skrývají všechna umělecká díla oproštěná od zbytečných detailů. Není to ovšem tak úplně pravda.

Literární minimalismus má obdobně jako ten výtvarný svoji definici: Za minimalistické autory bývají nejčastěji považováni ti spisovatelé, kteří používají méně slov (jejich díla jsou také snáze pochopitelná, jelikož příběhy bývají méně spleťtí) a povětšinou jen letmé, nepřiliš podrobné popisy.¹¹ Minimalističtí prozaici se většinou vyhýbají nadbytečnému užívání adjektiv a adverbii; místo složitých popisů nechávají na čtenáře působit kontext. Zde nacházíme paralelu mezi sochařstvím a literaturou. Role čtenáře – stejně jako role návštěvníka galerie – je velmi důležitá. S nadsázkou můžeme říci, že čtenář *přebírá aktivní roli*, poněvadž je pouze na něm, jaký „obraz“ se v jeho hlavě odehrává, jak onen konkrétní příběh vnímá.

¹⁰ Alice Gregory. *The architect who became a diamond*. The New Yorker [online], 2016, 1.8. [cit. 2016–12–01]: Dostupné z: <http://www.newyorker.com/magazine/2016/08/01/how-luis-barragan-became-a-diamond> „Barragán, who won the Pritzker Prize in 1980, is revered for his geometric, brightly colored buildings, all of them in Mexico, which blend vernacular hacienda elements with modernist influences from Europe and America. The architect Louis Kahn called him “completely remarkable” and praised the home that Barragán designed for himself in Mexico City as “not merely a house but House itself.” But, since his death, Barragán has slipped from view, largely because of an odd arrangement concerning his archive and his copyrights. Since 1995, when both were purchased by a Swiss manufacturing family, the archive has been held in a bunker in Basel. Researchers have been denied access, and even the use of images of Barragán’s buildings is carefully controlled. Among those who study twentieth-century architecture, the inaccessibility of Barragán’s archive and the bizarre conditions of its custodianship have become almost as much of a preoccupation as his buildings.”

¹¹ Janusz Przychodzen. *De la simplicité comme mode d’emploi. Le minimalisme en littérature québécoise*. Québec : Les Presses de l’Université Laval, 2014.

Jakási svoboda představivosti, jak bychom mohli tento jev jednoduše nazvat, je jedním ze stěžejních rysů minimalistické literatury.

Mezi minimalisty můžeme zařadit i některé z autorů detektivních románů, kteří namísto dramatické prózy volili umírněnější a střídmější styl. Jedním z nich je například americký romanopisec Jim Thompson (1906–1977), autor knihy *Vrah ve mně* (1952). Za minimalistická označujeme i mnohá díla jak představitelů tzv. nového románu, literárního stylu z poloviny dvacátého století, tak i autorů metafikcí.

Metafikce, již se čas od času přezdívá „fikce nad fikcí“, je literární postup, způsob vyprávění, jímž dílo samo sděluje, že je pouze lidským výtvozem.¹² Do podvědomí lidí se metafikce dostala zejména díky autorům jako John Barth (nar. 1930) či Thomas Pynchon (nar. 1937). Prvně tento termín použil spisovatel William H. Gass (nar. 1934) ve svém eseji *Philosophy and the Form of Fiction*.

Za minimalistického označili v osmdesátých letech někteří literární kritici a novinoví redaktoři právě i Jeana-Philippe Toussainta.

¹² Patricia Waugh. *Metafiction*. Londýn a New York: Routledge, 2013.

3. Kdo je Jean-Philippe Toussaint?

Přestože se jeden z nejznámějších frankofonních autorů současnosti narodil v belgickém hlavním městě Bruselu, sám říká, že na jeho tvorbu nemá rodná země žádný vliv.¹³ Jako syn novináře Yvona Toussainta a zakladatelky bruselského knihkupectví Monique Toussaintové měl Jean-Philippe dobré předpoklady pro kariéru spisovatele. Mluvíme-li o autorově rodině, nesmíme opomenout ani jeho sestru Anne-Dominique, jež je filmovou producentkou. V roce 1990 stála mimo jiné i za zrodem filmu *Monsieur*, adaptací Toussaintovy stejnojmenné knihy.

Toussaint strávil většinu svého života ve Francii, kde mimo jiné studoval moderní dějiny na Institut d'études politiques de Paris.

První Toussaintovou dokončenou – a později i publikovanou – knihou je román, jehož český titul by mohl znít *Nezdary*, nebo také *Šachy (Échecs)*. Oba významy tohoto francouzského slova hrají v příběhu důležitou roli. Román byl napsán mezi léty 1979-1983 a nikdy nebyl vydán v tištěné podobě. Elektronická verze tohoto díla spatřila světlo světa až v roce 2012, a to pod titulem *Échecs ou le dynamisme romanesque des puissances immobiles*.

V roce 1985 nastal v Toussaintově životě zlom. Publikoval svůj první román *Koupelna (La Salle de bain)*, za který o rok později obdržel cenu Prix littéraire de la vocation. Touto svojí prvotinou – vydanou v nakladatelství Jérôma Lindona, jenž je proslulý svojí schopností odhalit neobyčejné a nadčasové texty – Toussaint prorazil a stal se autorem světového formátu. Prodalo se přes padesát tisíc výtisků a po čtyřech letech se román dočkal i filmového zpracování. Režie se tehdy zhostil John Lvoff a scénář napsal sám Toussaint.

Román *Koupelna* je příznačný pro Toussaintovu ranou prózu. Hlavní hrdina, jakkoli toto označení není úplně na místě, se v této krátké a svěží próze zavírá do koupelny ve svém pařížském bytě, kde – nahý či oblečený – relaxuje ve vaně, poslouchá rádio, případně si čte. Mnohdy jen celé hodiny sleduje praskliny na zdech a počasí za oknem.

Následovaly další knihy jako *Pan (Monsieur)*, *Fotoaparát (L'Appareil-photo)* či *Televizor (La Télévision)*, které jsou také běžně označovány za minimalistické.¹⁴ Autorův styl zůstává v těchto textech víceméně stejný a jejich hrdinové si jsou navzájem až nápadně podobní. Ani zápletky nejsou nijak zvlášť odlišné jedna od druhé, a tak si většina čtenářů na Toussaintův styl začala podvědomě zvykat. Zanedlouho však přichází změna.

¹³ *L'Europe des écrivains – La Belgique* [film]. Režie: Ivan Butel. Francie, 2015.

¹⁴ Warren Motte. *Small Worlds: Minimalism in Contemporary French Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999, s. 72–73.

Touto změnou je román *Milovat se* z roku 2002. Minimalistické tendence, které budou podrobněji rozebrány v následujících kapitolách této práce, jsou v knize sice přítomny i nadále, avšak styl vyprávění a samotná zápletka prošly nemalým vývojem ve srovnání s předchozími Toussaintovými počiny. Zatímco v předešlých románech se setkáváme s vypravěčem, jehož největším problémem je – kromě neschopnosti komunikovat s okolím a podřídit svůj život společenským normám – tíživý tok bytí, v románu *Milovat se* staví autor do popředí „přetažený a vyčpělý“ vztah.¹⁵

Vypravěči i jeho tajemné přítelkyni Marii přerůstá zmiňovaný vztah přes hlavu. Hlubokého citu, který se již od samého začátku potýkal s mnohými problémy, se ani jeden z aktérů příběhu nechce vzdát. Klíčovou roli v celém románu hraje i moment, kdy si oba partneři uvědomují, že je načase rozejít se. V Tokiu, na opačné straně světa, pod vlivem časového posunu.

S lahvičkou kyseliny v kapse tedy protagonista nepřemítá jen o tom, jak plyne čas, nýbrž i o tom, kolikrát se s Marií miloval „naposledy“. Teatrálnost tohoto příběhu umocňuje i fakt, že osudné poslední noci rozechvěje stěny hotelu silné zemětřesení.

Cyklus o Marii, tajemné femme fatale, čítá k dnešnímu dni celkem čtyři romány: *Milovat se* (2002), *Utíkat* (2005), *Pravda o Marii* (2009) a *Nahá* (2013). Mezitím publikoval Jean-Philippe Toussaint i jiná prozaická díla či sbírky esejů. Za zmínku bez pochyby stojí soubor textů *Naléhavost a trpělivost (L'Urgence et la Patience)* z roku 2012, ve kterém se krom úryvků z děl jiných autorů objevují i citace z Toussaintových knih.

„Cyklus o Marii“ je dnes tradičně považován za vrchol autorovy tvorby. O oblíbenosti postavy Marie de Montalte svědčí fakt, že v roce 2016 sám Toussaint uvedl divadelní adaptaci této knižní tetralogie. Jednalo se o velmi neobvyklou divadelní hru, neboť se v ní mísilo divadlo, film i hudba.¹⁶

Jean-Philippe Toussaint se mimo jiné věnuje i tvorbě filmové, jak již bylo zmíněno. Na přelomu osmdesátých a devadesátých let napsal scénář k filmům *Koupelna*, *Pan* a *La Sévillane* – snímku na motivy románu *Fotoaparát*. U druhých dvou se zhostil i režie. Spolupracoval též s německým filmařem Torstenem Fischerem na filmu *Berlín, 10.30 (Berlin, 10 heures 46)* a v roce 1999 natočil svůj doposud nejznámější snímek *Kluziště (La Patinoire)*.

¹⁵ Jean-Philippe Toussaint. *Faire l'amour*. Paris: Les Éditions de minuit, 2002, s. 16 – 19.

¹⁶ Agence France Presse. „M.M.M.M.“, la tétralogie amoureuse de Jean-Philippe Toussaint entre en scène. La Croix [online], 2016, 15.3. [cit. 2016–12–01]: Dostupné z: www.la-croix.com/Culture/M-M-M-M-tetralogie-amoureuse-Jean-Philippe-Toussaint-entre-scene-2016-03-15-1300746858

Mnohé čtenáře dnes – po více než třiceti letech od prvního vydání knihy *Koupelna*, jež odstartovala Toussaintovu literární kariéru – zajímá, v čem tkví tajemství úspěchu útlých „minimalistických románů“, vydávaných zpravidla prestižním nakladatelstvím *Éditions de Minuit*. Je totiž nezbytné podotknout, že Toussaint je autorem vsutku intelektuálním a v určitém směru komplikovaným; jeho humor a ironické vyobrazení světa se nemusí zalíbit všem. Najdeme jistě celou řadu čtenářů, kteří preferují klasický styl vyprávění, v němž má příběh jasný začátek a konec, ve kterém se autorovy myšlenky a vzpomínky neprolínají s „přítomností“ a v němž snadno rozpoznáme charaktery postav.

Avšak kritici Toussainta milují a fakt, že jeho knihy jsou překládány do desítek cizích jazyků, svědčí i o nemalé oblibě u čtenářů. Abychom lépe pochopili, v čem tkví Toussaintův celosvětový úspěch, musíme se „vrátit“ do roku 1985. Tehdy zažívala francouzská literatura poválečnou krizi, jak to trefně popsala v doslovu českého vydání knihy *Koupelna* překladatelka Jovanka Šotolová.¹⁷

Celá řada velikánů francouzské literatury dvacátého století – jako například Jean-Paul Sartre, Georges Perec či Albert Camus – už tehdy byla po smrti a zdálo se, že soudobá literární scéna náhle nemá co nabídnout. Zatímco kanadská francouzsky psaná literatura po tzv. Klidné revoluci zcela očividně vzkvétala, a to zejména díky autorům jako Jacques Poulin, Dany Laferrière či Yves Thériault, ve Francii jako by postrádali dobrého romanopisce. Země procházela obdobnou „literární krizí“ již v první polovině dvacátého století. Tak jako tehdy i v osmdesátých letech se ukázalo, že domněnka literárního „prázdná“ nebyla zcela správná, neboť většina dnes oceňovaných autorů, jako např. Jean-Marie Gustave Le Clézio (nar. 1940) či Patrick Modiano (nar. 1945), v té době už čile publikovala.

Nezapomínejme ovšem, že autoři druhé poloviny dvacátého století žili a také tvořili „ve stínu“ někdejších literárních proudů jako existencialismu či Nového románu, a nebylo pro ně tak vůbec snadné prorazit.

Toussaintova *Koupelna*, román nepřiliš rozsáhlý a jiskřivě sebeironický, byl tak příjemnou změnou k lepšímu. Podobně jako minimalističtí výtvarníci a hudebníci, kteří se postavili dobovému akademismu, se Jean-Philippe Toussaint vysmál proslulému francouzskému egocentrismu a čtenářům předložil – s lehkostí sobě vlastní – nenáročný a do jisté míry prostý příběh.

¹⁷Jean-Philippe Toussaint. *Koupelna*. Překlad: Jovanka Šotolová. Praha: Fra, 2013, s. 92.

Jean-Philippe Toussaint byl už po vydání *Koupelny* kritikou označen za vůdčí osobnost skupiny tzv. nového nového románu (jež se sama, podobně jako skupina zvaná Nový román, nikdy neustavila). Bylo snadné vytáhnout pár stěžejních prvků, které dokazovaly, že Toussaint v jistém smyslu navazuje na přesvědčení teoretika Nového románu, spisovatele Alaina Robbe-Grilleta, o tom, že tradiční román je překonán, že klasické románové atributy a postupy jako vševědoucí vypravěč, psychologie postav či nutnost dodržené chronologie vyprávění jsou okoukané, ohrané a zcela vyčerpané.¹⁸

Literatura dvacátého století – a nyní se nemusíme striktně držet jen Toussaintových knih – nám tak jasně dokazuje, že román už není jen pomyslným návodem „jak žít“; jeho úkolem není čtenáři vykreslit svět a vysvětlit mu základní principy jeho fungování. S poválečnými autory se znenadání objevily literární směry, které pojmají náš život jako směs absurdních a nepochopitelných událostí, jež nemají žádný řád a které nikam nesměřují. Osud, perfektně vystavěný příběh či strhující zápleтка ustupují stranou a stěžejním prvkem příběhů jsou mnohdy jen chaotické myšlenky protagonistů.

¹⁸ Jean-Philippe Toussaint. *Koupelna*. Překlad: Jovanka Šotolová. Praha: Fra, 2013, s. 93.

4. Toussaintovy postavy a jejich identita

4.1. Co ve skutečnosti víme o vypravěči?

Abychom dobře porozuměli rozdílu mezi Toussaintovým pojetím hlavního hrdiny-vypravěče a tradičním homodiegetickým vypravěčem-protagonistou, musíme se nejdříve věnovat starším prozaickým dílům. Ve srovnání s nimi má Toussaintův protagonista docela jiné vlastnosti. Je totiž na slovo skoupý, co se týče základních údajů o svém životě, jakými jsou například věk, původ nebo jméno.

V tradičním románu psaném ich formou bývá zvykem, že vypravěč toho o sobě sdělí co možná nejvíce. Důvodů k tomu je hned několik. Nejčastěji se k rozsáhlým popisům hlavní hrdiny autoři uchylují proto, aby si čtenář dovedl co možná nejvěrněji představit, s jakým „člověkem se setkává“. Zda jde o konzervativního džentlmena, nebo spíše rozevlátého dobrodruha. Z jakého prostředí pochází, jaká je jeho životní filozofie a kolik zkušeností již stačil za svůj život nasbírat. Odpovědi na tyto (a mnohé další) otázky napomáhají čtenáři lépe pochopit rozhodnutí, jež hrdina učiní. Shrneme-li to, můžeme zjednodušeně říci, že čím lépe známe charakter postavy, tím snáz dovedeme její reakce přijmout i předvídat.

Homodiegetický vypravěč-protagonista skýtá mnoho dalších výhod, zejména pak v dnešní – trůfáme si říci až hyperrealistické – době, kdy je čtenář k autorovi mnohem kritičtější. Je-li hlavní hrdina zároveň vypravěčem, celému příběhu to dodává na autentičnosti, podobně jako když čteme např. soukromý deník. Snáze přijmeme příběh, jež nám vypráví „prostý smrtelník“ s obdobnými myšlenkovými pochody, jaké pozorujeme u sebe, než heterodiegetický vypravěč s absolutními znalostmi daného fiktivního světa. Možná i proto se nemalá část současných autorů rozhodne právě pro ich formu.

Tato taktika – tedy užití ich formy – je mezi autory velmi oblíbená a její počátky sahají daleko do minulosti. Jedním z *novodobých stoupenců* vyprávění z pohledu první osoby je Sir Arthur Conan Doyle (1859–1930), v jehož románech a povídkách je vypravěčem příběhu doktor Watson, sekundant Sherlocka Holmese. S homodiegetickým vypravěči se setkáváme i ve středověké literatuře. Nejen ich formou, ale i tzv. kolektivním autorstvím (tedy střídáním různých zúčastněných i nezúčastněných vypravěčů) se proslavil spisovatel Chrétien de Troyes (1130–1183), tvůrce kurtoazních románů z prostředí Artušova dvora. Zatímco v počátcích *Knihy o Grálu* je vypravěčem Bůh, v jiných částech jsou to sami aktéři příběhů – tedy Artušovi rytíři. Na konci knihy pak některé události „líčí“ Gualterus Map (1140–1210),

středověký spisovatel a duchovní.¹⁹ Zajímavostí je, že Map byl skutečnou historickou postavou, avšak s autorem *Knihy o Grálu* tento středověký mnich nikdy nespolečně pracoval. Jde však o důkaz, že autentičnosti se autoři snažili dosáhnout i zasazením reálné postavy do děje. Podobně to dnes dělají i někteří filmaři, zejména pak autoři tzv. dokumentárních dramat. Kupříkladu ve snímku *Lusitania – vražda v Atlantiku*, jenž mapoval útok na americkou dopravní loď v době první světové války, byl vypravěčem jeden z pasažérů. Nejedná se tedy pouze o fenomén literárního světa.

Přestože je ich forma běžně považována za jev charakteristický pro dvacáté a jednadvacaté století, objevuje se již mnohem dříve. Znáмым příkladem protagonisty-vypravěče je postava Robinsona Crusoea z pera britského osvícenského autora Daniela Defoea (1660 – 1731). Příběh yorského námořníka se dočkal neobyčejného úspěchu a dnes ho můžeme považovat za jeden z nejdůležitějších textů vyprávěných z pohledu hlavního hrdiny. Robinson Crusoe též podporuje naši teorii o „hovorném“ protagonistovi-vypravěči, jehož záměrem je sdělit o sobě čtenáři co největší množství informací:

Narodil jsem se roku 1632 v Yorku. Pocházím z dobré rodiny, ale můj otec nebyl Angličan. Přišel sem z Brém, usadil se nejdříve v Hullu, a když nabyl jmění obchodem, vzdal se svého zaměstnání a přestěhoval se do Yorku, kde se oženil. Matka též pocházela z dobré rodiny Robinsonů. Podle ní jsem se nazýval Robinson Kreutznaer, což Angličané podle svého zvyku zkomolili tak, že se konečně i příslušníci naší rodiny podepisovali příjmením Crusoe. Tak mne vždy také nazývali všichni moji příbuzní a známí.²⁰

Pokud bychom v textu Daniela Defoea pokračovali dále, dočetli bychom se o Robinsonovi téměř vše podstatné na několika prvních stranách. Dozvěděli bychom se o tom, že měl dva bratry, o jeho raném dětství i vzdělání. O otci, který toužil, aby se z Robinsona stal právník, přestože mladého Crusoea zajímaly jen a pouze plavby po moři.

I méně pozorný čtenář dokáže popsat hlavního hrdinu Defoeova osvícenského románu po prvních deseti stranách. A po přečtení celé knihy pak dokáže v několika větách shrnout,

¹⁹ Jiří Pelán. *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*. Praha: Karolinum Press, 2007, s. 104.

²⁰ Daniel Defoe. *Robinson Crusoe*. London: Macmillan and Company, 1868, s. 1.

„I WAS born in the year 1632, in the city of York, of a good family, though not of that country, my father being a foreigner of Bremen, who settled first at Hull. He got a good estate by merchandise, and leaving off his trade, lived afterwards at York, from whence he had married my mother, whose relations were named Robinson, a very good family in that country, and from whom I was called Robinson Kreutznaer; but, by the usual corruption of words in England, we are now called - nay we call ourselves and write our name - Crusoe; and so my companions always called me.”

jak se postava námořníka z Yorku během příběhu vyvíjela. V knihách Jeana-Philippea Toussainta je tomu přesně naopak. Nyní se ovšem nejedná o negativní kritiku. Oba popsané literární způsoby mají své klady a zápory, ani jeden z nich tak nemůže být označen za lepší či horší než ten druhý.

Otevřeme-li román *Koupelna*, po několika vložených listech papíru spatříme pod číslicí 1 větu:

Když jsem začal trávit svá odpoledne v koupelně, ještě jsem nepočítal s tím, že se v ní usadím; kdepak, prožíval jsem tam příjemné hodiny, přemýšlel jsem si ve vaně, někdy oblečený, jindy nahý.²¹

Této jednoduché oznamovací větě nepředchází v knize zhola nic, pomineme-li Pythagorovu větu a slovo *Paříž* – které nám napovídá, kde se děj odehrává – na prvních dvou stránkách. Toussaint si nedělá velké starosti s tím, zda se čtenář dovede bleskurychle zorientovat v ději, či nikoli. V první větě nepadne ani slovo o vypravěči, o tom, odkud je, jak se jmenuje, kolik je mu let, nebo zda je ženatý, či svobodný. Autor nechává čtenáře, ať si s počátkem příběhu poradí sám. Dává mu volnost, aby si mohl lenivého muže, jenž se většinu času jen povaluje ve vaně – jak vypravěč sám sebe později popisuje –, představil po svém. Alespoň zpočátku.

Po přečtení první strany románu snadno nabudeme dojmu, že vypravěči ve skutečnosti nesejde na tom, co o sobě čtenáři sdělí. Zdá se, jako by vše okolo – vana s rovným okrajem a šikmou zadní stěnou, hrbolatá a popraskaná zeď i ručičky na nedalekých hodinách²² – bylo mnohem podstatnější a zajímavější než hrdina samotný. Nejednoho čtenáře tak napadne: Proč nám o sobě vypravěč neřekne víc?

Ti, kdo se s Toussaintovým dílem setkávají poprvé, s napětím hltají každé slovo románu *Koupelna* v domněnku, že na další stránce najdou alespoň nějaký detail o samotném vypravěči. Pletou se. Ano, hrdina nám prozrazuje některé nezbytnosti o svém životě, například to, kam odjíždí a za jakým účelem, s kým se setkává, s kým žije a kde pracuje. Avšak to nejzákladnější (kupříkladu jméno a věk) nám nesdělí nikdy. Měli bychom nicméně dodat, že „nedostatek informací“ o vypravěči nám ve skutečnosti vůbec nevadí. Na poslední straně si

²¹ Jean-Philippe Toussaint. *Koupelna*. Překlad: Jovanka Šotolová. Praha: Fra, 2013, s. 11.

²² Tamtéž, s. 11–13.

totiž uvědomíme, že by nám tyto *základní údaje* stejně k ničemu nebyly. Nač se jimi tedy zabývat?

Podobně je tomu i ve zbylých dvou románech, jež jsou předmětem této práce. Pokud jsme při čtení *Koupelny* měli pocit, že se v životě hlavního hrdiny nic zvláštního neděje, tak ve *Fotoaparátu* na to vypravěč dokonce sám poukazuje:

Prakticky zároveň se v mém životě, klidném životě, v němž se obvykle nic nepříhoda, odehrály mně cela nablízku dvě události, jež samy o sobě nic zvláštního neznamenal a jedna s druhou bohužel nijak nesouvisely.²³

Celý úvod knihy působí tak, že hrdina chtěl čtenáře předem připravit na to, že následující příběh není nijak zvlášť neobyčejný či neobvyklý. Při této skromné analýze nesmíme opomínat fakt, že právě jednoduchá a realistická zápleтка je jedním z hlavních rysů literárního minimalismu.²⁴

Odlišný je v tomto ohledu román *Milovat se*. První díl z tetralogie o Marii se různí nejen samotným příběhem, ale i tím, jak vypravěč sám sebe prezentuje. Svou zповěď o rozchodu se ženou svého života, s níž z mnoha důvodů nemůže zůstat, začíná protagonista krátkým příběhem o tom, jak si obstaral lahvičku kyseliny chlorovodíkové, kterou nosí stále u sebe. A přitom si pohrává s dotěrnou myšlenkou chrstnout žíravinu někomu do obličeje.²⁵

Společné rysy nového a původního Toussaintova vypravěče ale zůstávají: Stručnost, uzavřenost a sebeironie. Otázkou nyní je, zda můžeme tento „Toussaintův fenomén“ považovat za charakteristický znak tzv. literárního minimalismu?

Odpověď na tuto otázku pravděpodobně nalezneme v jiné než francouzské moderní literatuře. Řeč je v tuto chvíli o americkém romanopisci a autoru nesčetného množství povídek a memoárů Tobiasu Wolffovi (nar. 1945). Toho zařadila lingvistka Viorica Pateová ve své publikaci *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective* mezi minimalistické autory.²⁶

Důvodů k tomu měla hned několik, avšak nahlédneme-li do jeho knih, konkrétně na první řádky jeho poutavých příběhů, jistou paralelu mezi ním a Toussaintem najdeme. Ani

²³ Jean-Philippe Toussaint. *Fotoaparát*. Překlad: Jovanka Šotolová. Praha: Dauphin, 1997, s. 9.

²⁴ Viorica Patea. *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2012.

²⁵ Jean-Philippe Toussaint. *Faire l'amour*. Paris: Les Éditions de minuit, 2002, s. 11.

²⁶ Viorica Patea. *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2012, str 272.

Wolff nemá ve zvyku své hrdiny příliš uvádět a představovat – ať už o nich píše v *er* formě, nebo *ich* formě. Raději začne jednoduchou větou, jež čtenáře ihned vtáhne do vcelku prostého děje. Skvělým příkladem Wolffova stylu je povídka *Next Door* ze sbírky *Our Story Begins*:

Vzbudil jsem se vyděšený. Má žena seděla na okraji postele a trásla se mnou:

„Už zase jsou v sobě!“

Došel jsem k oknu. Všechna světla u nich byla rozsvícená, nahoře i dole, jako kdyby měli dost peněz na rozhazování. On zařval, ona zas křikla něco na něj, pes štěkal. Nastal krátký moment ticha a pak začalo to dítě plakat. Chud’átko.

„Raději tam nestůj,“ pravila má žena. „Mohli by tě vidět.“

Řekl jsem: „Zavolám policii.“ Věděl jsem, že mě nenechá to udělat.²⁷

Nejenže na samém počátku této povídky nevíme, kdo je vypravěčem příběhu, nemáme ani nejmenší ponětí o tom, kdo jsou *oni*. Je pravděpodobné, že většina čtenářů po několika větách pochopí, že se jedná o sousedy Wolffova protagonisty. Abychom však dospěli k tomuto závěru a mohli toto s jistotou tvrdit, je třeba povídku přečíst celou.

Podobné *entrée* volí Wolff ve velkém množství svých povídek, čímž se nevědomky řadí po bok Toussainta a jiných „minimalistických autorů“. Jistě, i u Wolffa najdeme celou řadu knih, které začínají tradičním popisem hlavního hrdiny. Většinou jde ale o romány autobiografické či o memoáry.

Toussaint je v tomto ohledu jiný. Styl, jakým charakterizuje protagonistu, se za tři dekády změnil jen nepatrně, a tak čtenáři nezbývá nic jiného než číst mezi řádky a zapojit svoji představivost.

4.2. Jak vidí hrdina své blízké?

Zatímco o hrdinovi Toussaintových příběhů toho víme málo, jedinci, kterými se obklopuje – ať už dobrovolně, či nikoli –, jsou v knihách vyobrazení vcelku detailně. Tedy alespoň co se týče jejich chování a vystupování. Přiznejme si nicméně, že není příliš složité Toussaintovy vedlejší postavy charakterizovat, neboť jich v příbězích nebývá mnoho.

²⁷ Tobias Wolff. *Our Story Begins*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2008, s. 15.

„I wake up afraid. My wife is sitting on the edge of my bed, shaking me. “They’re at it again.” she says. I go to the window. All their lights are on, upstairs and down, as if they have money to burn. He yells, she screams something back, the dog barks. There is a short silence, then the baby cries, poor thing. “Better not stand there,” says my wife. “They might see you.” I say, “I’m going to call the police,” knowing she won’t let me.”

V Toussaintových románech, ať už je řeč o námi vybrané trojici, nebo o jakékoli jiné knize, můžeme postavy rozdělit do jakýchsi tří základních kategorií. V popředí příběhů je vždy partnerská dvojice, kolem níž se točí prakticky celý příběh. Zpravidla ji tvoří protagonista společně s mysteriózní *femme fatale* – v knize *Koupelna* je jí trpělivá Edmondsson, ve *Fotoaparátu* zaměstnankyně autoškoly Pascale a v románu *Milovat se pak* Marie de Montalte.

Vzhledem k tomu, že jsou protagonistovy osudové ženy stěžejním prvkem celého příběhu, bývají popsány věrně a obsáhle. Jinak by to zřejmě ani nešlo. Nesmíme totiž opomíjet fakt, že pokud bychom z vypravěčova života *vyškrtli* záhadné partnerky, zničili bychom podstatu celého příběhu. Vyjma otázek filozofických, jež jsme zmínili už v úvodu této práce – tedy plynutí času, smysl života apod. –, tvoří základ příběhu spletité a poněkud chaotické vztahy.

Komplikovaný vztah se může zdát některým z Toussaintovým kritiků jako příliš banální téma a je dosti pravděpodobné, že právě ona jednoduchost celé zápletky vadí skalním odpůrcům minimalistických románů. Přiznejme si však – a vezme, že toto tvrzení není žádnou novinkou –, že většina nám známých příběhů vychází z několika víceméně univerzálních námětů. Jakási podoba mezi věhlasnými literárními díly není úplně náhodná. Například milostné příběhy fungují často na osvědčeném „principu Romea a Julie“. Autor nám představí dva milence, již se snaží překonat nejrůznější nástrahy osudu, a buď uspějí, nebo ne. S notnou dávkou smělosti můžeme spekulovat i o tom, kým byl velikán anglického divadla William Shakespeare (1564–1616) při psaní slavné hry ovlivněn. V literárních kruzích se traduje, že inspirací mu byly některé starší italské novely, zvláště pak legenda, kterou v šestnáctém století sepsal Luigi da Porto (1485–1529). Tento autor vycházel pro změnu z příběhu *Mariotta a Ganozzy* od Masuccia Salernitana (1410–1475). Vzhledem k zápletce Shakespeare nejspíše čerpal i z jiných, mnohem starších děl, kupříkladu z Ovidiova (43 př. n. l. – 18 př. n. l.) zpracování příběhu *Pyrama a Thisby* či z Baccacciova (1313–1375) *Dekameronu*.²⁸ Skutečná hodnota Shakespearova slavného milostného příběhu tedy netkví v neotřelé zápletce, jak se mnozí domnívají, nýbrž ve způsobu vyprávění, autorově osobitém stylu i nevšední pestrosti použitého jazyka. Ne nadarmo je počátek moderní angličtiny datován právě do Shakespearovy doby.

²⁸ Jacques Le Goff. *O hranicích dějinných období: Na příkladu středověku a renesance*. Praha: Charles University in Prague, Karolinum Press, 2014, s. 68–69.

I u Toussainta – podobně jako u Shakespeara, ačkoli se jedná o dva zcela odlišné autory – platí, že originalita jeho textů spočívá ve stylu vyprávění spíše než v „původnosti“ zápletky či neobvyklém charakteru hrdinů.

Vraťme se zpět k tématu ženských postav v Toussaintových románech a k otázce, jak je protagonista vnímá. Jak jsme již zmínili v úvodu této podkapitoly, ženy hrají v životě protagonistů podstatnou roli, a je jim tak věnována nemalá část celé knihy. Na druhou stranu je ale potřeba dodat, že i při popisování ženských hlavních postav dostal Toussaint své pověsti *minimalisty*. K ověření tohoto tvrzení stačí, abychom si po přečtení knihy *Koupelna* položili jednoduchou otázku, např.: Jakou barvu vlasů měla Edmondsson?

Přestože o osudových ženách víme více než o samotném protagonistovi, není toho příliš.

A tak jsem se jednou ráno dostavil do kanceláře autoškoly: dost velké, skoro temné místnosti, kde vzadu byly v řadách proti promítacímu plátnu rozestavěné židle, na zdech všelijaké dopravní značky, sem tam světle modrý, vybledlý a zašlý plakát. Ujala se mě mladá žena; ukázala mi seznam dokladů, které musím přinést, aby mě zapsali, informovala mě o cenách, o počtu hodin, které bych měl absolvovat, ne víc než deset z pravidel a asi dvacet na jízdy, když to půjde dobře. Pak otevřela zásuvku a podala mi formulář, který jsem odmítl, aniž jsem se na něj vůbec podíval, s vysvětlením, že je času dost, vyplnil bych ho radši až později, je-li to možné, třeba až se vrátím s doklady, tak mi to připadalo jednodušší.²⁹

Takto uvádí bezejmenný protagonista knihy *Fotoaparát* svoji budoucí femme fatale Pascale. Nesoustřeďuje se přitom vůbec na to, jak vypadá, případně co má na sobě.

Druhou skupinou postav jsou hrdinovi blízcí, tedy přátelé nebo rodinní příslušníci. Kupříkladu v knize *Koupelna* krátce vystupuje i protagonistova matka:

Máma mi přinesla zákusky. Sedla si na bidet, otevřenou krabici si položila mezi nohy a přerovnávala sladkosti na hluboký talíř. Připadala mi ustaraná, od začátku se vyhýbala mým pohledům. Zmoženě, posmutněle zvedla hlavu, asi chtěla něco říct, ale raději dál mlčela, vybrala si banánek a zakousla se do něj. Měl by ses nějak rozptýlit, povídá, třeba sportovat, co já vím. Rukavicí si otřela koutek úst. Namítl jsem, že potřeba rozptýlení mi připadá podezřelá. A když jsem takřka s úsměvem dodal, že se ničeho nebojím tolik jako

²⁹ Jean-Philippe Toussaint. *Fotoaparát*. Překlad: Jovanka Šotolová. Praha: Dauphin, 1997, s. 9–10.

rozptylování, poznala, že se mnou nelze diskutovat, a bezmyšlenkovitě mi podala žlutkový řež.³⁰

V tomto jediném nedlouhém odstavci se setkáváme s matkou protagonisty, nikdy víc se již v knize neobjeví. Tak jako u Edmondsson, ani u této ženy nevíme zcela přesně, jak vypadá, ani kolik je jí let. Otázkou tedy je, zda je tento záměrný nedostatek informací autorův „dar“ nám čtenářům, zda jde o jakousi záludnou zkoušku naší představivosti. Možné to je, připusťme však ještě jinou teorii; tento stručný popis hrdinových blízkých navozuje jistý pocit intimacy.

Místy máme totiž při čtení románu *Koupelna* pocit, jako bychom nahlédli do hrdinových nejtajnějších myšlenek, jako bychom listovali jeho deníkem a zkoumali jeho soukromí. Autor do jisté míry spoléhá na čtenářovy *connaissances partagées*, tedy na to, že při čtení velmi dobře ví, o které postavě je řeč a jak tato konkrétní osoba vypadá.

Této teorii by nahrával i fakt, že třetí skupinu postav – tedy neznámé jedince, kteří se objevují v protagonistově životě poprvé, případně jen na krátkou chvíli – autor vykresluje zcela běžným literárním způsobem. Zůstaneme-li ještě u románu *Koupelna*, je naší povinností citovat známou pasáž, v níž protagonista popisuje malíře pokojů Kabrowinského.

Kabrowinski. A křestním jménem? zeptal jsem se. Witold. Měl bílé vlasy, šedý oblek, seděl u mě doma v kuchyni, v ruce držel špičku na cigaretu. Ten druhý, mladší, stál za ním. Kabrowinski vyskočil a nabídl mi svou židli. Myslel, že je tady sám, byl v rozpacích, omlouval se. Aby ospravedlnil svou přítomnost v mém bytě, honem mi vysvětloval, že přišel na požádání Edmondsson.³¹

V této ukázce je sice stále patrný Toussaintův osobitý styl – například svérázný *zápis* dialogu, o čemž se zmíníme v dalších kapitolách –, ale popis Kabrowinského je vcelku precizní a o něco více „tradiční“. V jiných Toussaintových románech najdeme tento klasický způsob líčení také, například ve *Fotoaparátu* v případě otce Pascale, pana Polougaievského³², či při popisu pana Gambiniho.³³

³⁰ Jean-Philippe Toussaint. *Koupelna*. Překlad: Jovanka Šotolová. Praha: Fra, 2013, s. 12.

³¹ Tamtéž, s. 14.

³² Jean-Philippe Toussaint. *Fotoaparát*. Překlad: Jovanka Šotolová. Praha: Dauphin, 1997, s. 47.

³³ Tamtéž, s. 17–19.

Není zcela jasné, zde tento způsob popisu postav můžeme označit za typický příklad literárního minimalismu; záleželo by zřejmě i na tom, jak tento termín chápeme a interpretujeme. Avšak za „minimalistický“ – v tom původním, neliterárním významu, jak jej popisuje anglický výkladový slovník – ho můžeme označit bezesporu.

4.3. Problematika jmen Toussaintových postav

Není jistě novou informací, že pro autora krásné literatury jsou jména postav klíčová. A to i v případě, že svým hlavním hrdinům jména nedává, jako to dělá Jean-Philippe Toussaint. Jménem se dá totiž sdělit mnohé, ať už mluvíme o jeho zvukové stránce, nebo původu.

Naším cílem zajisté není vytvořit a záhy obhájit studii o tom, proč Jean-Philippe Toussaint svým postavám vybírá určitá konkrétní jména, i když bychom se o to jistě pokusit mohli. Možná bychom došli k nějakému logickému závěru, který bychom i vzhledem k celkové podobě Toussaintových románů mohli označit za projev minimalismu. Dovolíme si to však neudělat a v této krátké podkapitole zdůraznit to, jaká jména se v románech *Koupelna*, *Fotoaparát* a *Milovat se* objevují nejčastěji a jakou roli hrají ve čtenářově mysli.

Začněme například s mysteriózními „osudovými ženami“. V románu *Koupelna* vystupuje Edmondsson hned na začátku celého příběhu, má to však jeden malý háček. V originální francouzské verzi není totiž tak úplně zřejmé, zda se jedná o muže, či ženu:

Lorsque j'ai commencé a passer mes après-midi dans la salle de bain, je ne comptais pas m'y installer ; non, je coulais là des heures agréables, méditant dans la baignoire, parfois habillé, tantôt nu. **Edmondsson**, qui se plaisait à mon chevet, me trouvait plus serein ; il m'arrivait de plaisanter, nous riions. Je parlais avec de grands gestes, estimant que les baignoires les plus pratiques étaient celles à bords parallèles, avec dossier incliné, et un fond droit qui dispense l'usager de l'emploi du butoir cale-pieds. (2) **Edmondsson** pensait qu'il y avait quelque chose de desséchant dans mon refus de quitter la salle de bain, mais cela ne l'empêchait pas de me faciliter la vie (...).³⁴

Je třeba podotknout, že i překladatelka Jovanka Šotolová si s tímto Toussaintovým žertíkem poradila opravdu bravurně, neboť se na první stránce vyhýbá všem obrátům, z nichž by bylo patrné, že Edmondsson je žena. Avšak i samotné jméno – bez ohledu na nejasný kontext – působí mužsky, neboť koncovka *-son* bývá v germánských jazycích (němčině,

³⁴ Jean-Philippe Toussaint. *La salle de bain*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985, p. 11.

angličtině, švédštině aj.) typická pro muže. Mnohá jména vznikla jednoduchým přidáním plnovýznamového slova syn (*son*) za otcovo jméno. Například Harrison tedy znamená: Harryho syn.³⁵ Jen málokterý anglicky mluvící jedinec si proto umí představit, že by se např. dívka ve Velké Británii říkalo Carson nebo Harrison (nejedná-li se samozřejmě o příjmení).

V ostatních románech sice nemáme problémy s určením pohlaví hlavní postavy, přesto – zřejmě ještě pod vlivem *Koupelny* – i v nich hledáme analogický autorův „žert“. Například v knize *Fotoaparát* se hlavní ženská postava jmenuje Pascale. Přečteme-li si nahlas toto jméno, jež existuje v ženské (Pascale) i mužské (Pascal) verzi, zjistíme, že se vyslovují stejně. V románu *Milovat se* vystupuje pro změnu Marie, nositelka jména, které může být dáno i chlapci, zejména pak jako druhé jméno. Těžko odhadovat, zda jde o autorův záměr, nebo jen shodu náhod. V románu *Koupelna* šlo beze sporu o záměr.

4.4. Absence přímé řeči

Mluvíme-li o Toussaintových postavách a jejich chování, nesmíme opomenout další podstatný detail. Ve všech románech tohoto postmoderního autora chybí přímé řeči. Tento jev má na čtenáře velký dopad a pomáhá nám utvořit si lepší představu o hlavním hrdinovi-vypravěči a o jeho způsobu uvažování. Vše, co ostatní postavy říkají, vnímáme totiž výhradně z jeho úhlu pohledu, a to nejčastěji ve formě nepřímé či polopřímé řeči. Ta může být, zejména pak v překladech do slovanských jazyků, hůře rozeznatelná.

Zatímco například ve francouzštině, italštině nebo angličtině platí přísná pravidla pro časovou souslednost, slovanské jazyky mají tendenci „směřovat do přítomnosti“. I proto bývá nepřímá (a polopřímá) řeč považována za doménu Francouzů. Dva jednoduché příklady téže věty v češtině a francouzštině nám pomohou pochopit veškerá úskalí:

Řekl mi, že je nemocná.

Il m'a dit qu'elle était malade.

V moderní literatuře se polopřímá řeč používá zejména pro záznam (vnitřního) monologu, neboť – jak popisuje ve svém díle Lubomír Doležal – dokáže zastříť promluvu postavy a do jisté míry oslabit její bezprostřednost a výraznost.³⁶

Čeho autor záměrným vynecháním přímé řeči dále dociluje? V první řadě je to autentičnost vypravěčovy „výpovědi“ (nebo chceme-li *zpovědi*, jak jsme si již Toussaintovo dílo dovolili označit v předchozích kapitolách této práce). Opět se vracíme k tomu, že próza

³⁵ David Daiches. *A Critical History of English Literature: Shakespeare to Milton*, Svazek 2. New Delhi: Allied Publishers, 1979.

³⁶ Lubomír Doležal. *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury*. Praha: Orbis, 1962, s. 48.

Jeana-Philippa Toussainta je pomyslným nahlédnutím do nitra hlavního hrdiny, jenž se mnohdy nápadně podobá samotnému autorovi. Způsob vyprávěčova rozvažování, jak je v knihách popisováno, je tak pro čtenáře jedním z nejintenzivnějších zážitků.

Nezapomínejme ani na to, že absence přímé řeči má dopad také na podobu samotného textu. Tak kupříkladu román *Koupelna* působí díky členění na očíslované odstavce jako sbírka krátkých postřehů. Na první pohled tak román připomíná (i když jen velmi vzdáleně) *Myšlenky* od Blaise Pascala (1623–1662).

I v románu *Fotoaparát* máme pocit – přestože odstavce již nejsou očíslovány –, že čteme spíše rozsáhlou esej, jíž prostupuje jednoduchý příběh o lásce, nežli román, budeme-li se držet jeho klasické definice.³⁷ Kniha *Milovat se* je v tomto směru věrným následovníkem autorových předchozích děl.

Dodejme ještě závěrem této krátké úvahy nad přímou řečí, že vypravěči Toussaintových románů mnohdy přemítají o čase a jeho plynutí. Struktura Toussaintových textů – bez přímé řeči, jež by odstavec dělila na menší úseky – právě zdůrazňuje pocit jednotvárnosti, s jakou čas ubíhá samotným protagonistům.

³⁷ Josef Hrabák. *Čtení o románu*. Praha: Státní pedagogické nakl., 1981, s. 5–7.

5. Jean-Philippe Toussaint a jeho pojetí času a prostoru

5.1. Výrazné prvky „nového románu“ v Toussaintově díle

V padesátých letech dvacátého století se skupina avantgardních spisovatelů rozhodla zcela rozvrátit dosavadní představu o románu, tedy zanevřít na děj i analyzovatelné postavy, ale také na časovou následnost. Reakce byly různé. Kupříkladu *největší francouzský filozof* své doby Jean-Paul Sartre se o tzv. novém románu vyjádřil poněkud hanlivě jako o „antirománu“. Přiznejme si, že právě tento termín vystihuje revoltu Alaina Robbe-Grilleta (1922–2008), Clauda Simona (1913–2005) či Nathalie Sarrautové (1900–1999) nejlépe.³⁸

Alain Robbe-Grillet je právem považován za průkopníka a otce tzv. nového románu, literárního *směru*, který podobně jako např. dadaismus opovrhoval obvyklou koncepcí uměleckého díla. Robbe-Grillet a ostatní autoři pojali svoji revoltu proti tradicím, ale také proti populárnímu psychologickému románu trochu jinak nežli Tristan Tzara (1896–1963). Možná i proto se *nouveau roman* dočkal o něco většího úspěchu a nezanikl po pouhých čtyřech letech své existence, pod nápurem vlastní výstřednosti.

I motivy představitelů „antirománu“, jak jsme již částečně naznačili, se lišily od těch dadaistických. V padesátých letech – stejně jako později v roce 1985, kdy byl publikován Toussaintův první text – procházela francouzská próza krizí. Doba rozkvětu realismu, naturalismu a ostatně i psychologického románu byla pryč a najednou nebylo tak úplně jasné, jakým směrem se francouzská literatura bude ubírat. Autoři i čtenáři toužili po změně.

Všichni představitelé „nového románu“ byli velmi nadaní prozaici, kteří ovšem svým stylem vyprávění zcela přetvořili dosavadní koncepci románu: Výstavba děje, časová následnost, či precizně vymyšlené postavy ustupují stranou, neboť tyto prvky tradičního románu moderního čtenáře příliš svazují. Prezентují mu totiž jakousi univerzální realitu; klasický román je tak jednostranně napsaným textem, jenž zcela ignoruje čtenářovu přirozenou touhu po vlastní osobité interpretaci díla. Průkopníci „nového románu“ se proto věnují spíše popisu věcí, vůní či barev, přičemž každá z těchto zdánlivě nedůležitých maličkostí může být cestou k dávné vzpomínce či jinému příběhu. Toto byl podle autorů styl psaní, který měl uchvátit novodobého čtenáře.

³⁸ Ann Jefferson. *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980, s. 7–9.

Abychom mohli psát jako Stendhal, museli bychom především psát v roce 1830. Nikoho by ostatně nenapadlo chválit skladatele, že v dnešní době komponuje jako Beethoven, nebo architekta, že navrhl gotickou katedrálu.³⁹

Nový román, jak popsal Robbe-Grillet ve svém teoretickém díle, není žádnou uměleckou školou či uzavřenou skupinou umělců s konkrétní doktrínou. Tento termín má pojmout všechny autory, kterým již nestačí běžné románové zákonitosti a postupy a kteří hledají nový způsob, jak vyjádřit vztah mezi člověkem a světem.⁴⁰ I proto se ostatně díla jednotlivých autorů tzv. nového románu poměrně liší. Zatímco Robert Pinget (1917–1997) se proslavil svými *mluvenými romány*, tedy záznamy předlouhých monologů či dialogů, Claude Simon (1913–2005) byl znám hlavně tím, že se v jeho románech často prolínala minulost s přítomností, čímž dokonale vystihl „útržkovitost“ a nestálost lidských emocí.

Na první pohled se může zdát, že tzv. nový román je jen ironickou hříčkou autorů, kteří bojují proti klasickému pojetí románu, nebo snad dokonce proti románu jako takovému. Ve skutečnosti jde ovšem o literaturu vcelku náročnou na čtení, která vyžaduje nemalé množství pozornosti. A také o literaturu krásnou (tedy o skutečnou *beletrii* v původním významu), kterou stojí za to číst už jen pro zdobnost a vznešenost použitého jazyka.

Některé z výše zmiňovaných prvků jsou společné jak pro tzv. nový román, tak i pro Toussaintova díla. Můžeme s jistotou říci, že Jean-Philippe Toussaint se „poučil“ ze starších děl a jeho příběhy mají jasný začátek a konec; nemísí se v nich vzpomínky s *realitou* do té míry, že je od sebe čtenář nerozezná, a při čtení není těžké udržet pozornost. Přesto mějme na paměti, že Toussaint bývá někdy označován za pokračovatele Robbe-Grilleta a dalších autorů „antirománu“.

Důvodů je jistě hned několik. Za prvé je to pojetí hlavního hrdiny. Podobně jako mnozí představitelé tzv. nového románu se i Toussaint snaží, aby jeho postavy nebyly snadno zařaditelné do té či oné *kategorie*, jak tomu bylo mimo jiné zvykem v dobách vrcholného realismu, tj. v druhé polovině devatenáctého století. Alain Robbe-Grillet ve své slavné teoretické práci napsal, že postava musí být originální a že by měla být obdařena dostatkem zvláštnosti. Detaily jako jméno, věk či počet dětí nehrají v příběhu roli.⁴¹

Za druhé jsou to popisy předmětů a maličkostí, které byly v tradičním románu spíše jen jakýmsi dekorem, jenž činil příběh realističtější a snáze uvěřitelným. I v tomto ohledu je

³⁹ Alain Robbe-Grillet. *Za nový román*. Praha: Odeon, 1970, s. 7.

⁴⁰ Tamtéž, s. 9.

⁴¹ Tamtéž, s. 20.

Toussaint do jisté míry pokračovatelem Robbe-Grilleta či Simona. Detaily jako praskliny na zdi koupelny či vybavení hotelového pokoje mají mnohdy větší prioritu než lidé:

Obešel jsem pokoj kolem dokola. Postel překrýval rezavohnědý přehoz. Ze zdi trčelo umyvadlo, pod ním měli plastový bidet. Uprostřed místnosti stál kulatý stůl s podivně rozmístěnými židlemi. Velké okno, byl tu i balkon. Ani jsem si nesvlékl kabát a pustil jsem vodu do umyvadla, vybalil z papíru mýdélko a umyl si ruce. Prohlížel jsem si v zrcadle svou tvář z profilu, nakláněl se dopředu, abych lépe viděl svůj krk posetý roztroušenými tmavými chloupky. Voda pořád tekla na kameninu. A teď i mně na šálu.⁴²

Zatímco v klasickém románu bývají popisy způsobem, jakým dotvořit „kulisy“ k příběhu, u „nového románu“ – a také v Toussaintových knihách – jde o drobné střípky ze života vypravěče, které nám dopomáhají utvořit si o něm jako o osobnosti lepší představu. Způsob, jakým vypravěč vnímá své okolí, nám o něm prozradí daleko víc, než by kdy mohly informace o jeho věku nebo původu. Konec konců i ve starší literatuře se setkáváme s autory, pro něž je prostředí klíčové, neboť formuje jejich hrdiny. Příkladem mohou být díla realistů Honoré de Balzaca (1799–1850) či Stendhala (1783–1842), případně próza romantického autora Victora Huga (1802–1885).

Třetím prvkem, který je společný jak pro „antiromán“, tak pro Toussaintovo dílo, je percepce času. Již jsme zmínili, že někteří z autorů – například Claude Simon – si libovali ve směšování přítomnosti a minulosti a že pojetí času v tzv. novém románu je díky nesčetným popisům a subjektivitě vypravěče jiné než v románu klasickém.

Kupříkladu vzpomínky hrají v životě protagonistů až nepředstavitelně důležitou roli. V Toussaintově případě je tento fakt zřetelný hlavně v románu *Fotoaparát*, který je de facto souborem vypravěčových vzpomínek na „jedinou zajímavou událost v hrdinově životě“. Ostatně, jak jinak popsat fotoaparát než jako přístroj zachycující naše vzpomínky?

A tak i když se minulost s přítomností v Toussaintově díle nesměšují tak jako kupříkladu u Simona, otázka plynutí času a pomíjivosti okamžiku je u Toussainta zásadní.

5.2. Subjektivizace plynutí času

Není žádným tajemstvím, že v reálném životě vnímáme čas a jeho plynutí subjektivně. Toho využívají nejen někteří literáti, již subjektivní percepcí času ozvlášťují své dílo, ale

⁴² Jean-Philippe Toussaint. *Koupelna*. Překlad: Jovanka Šotolová. Praha: Fra, 2013, s. 40.

také specialisté v oblasti hudby, divadla či didaktiky, případně profesionální psychologové. To, jak vnímáme konkrétní časový úsek, záleží spíše na našem duševním a zdravotním stavu či na věku nežli na reálném plynutí času. Přestože objektivně je šedesát vteřin stále jen šedesát vteřin, lidský mozek vnímá čas jinak. Kupříkladu Georg Northoff, německý lékař a filozof, jenž se specializuje na lidskou nervovou soustavu, pracuje ve své knize *Unlocking the Brain: Volume 2: Consciousness* s termínem „inner time perception“, tedy s jakýmsi niterním vnímáním času.⁴³

Subjektivita, s jakou plynutí času vnímáme, je v Toussaintově díle vystižena bravurně. Autor však s časem manipuluje dvěma způsoby. Na jedné straně najdeme v Toussaintových textech pasáže, které poukazují na liknavé plynutí času a jeho vlekllost. Ty bývají většinou obsáhlé a dlouhé, aby i jejich forma na první pohled odpovídala obsahu. Na straně druhé jsou pak momenty, které protagonistovi přijdou pro samotné vyprávění nepodstatné a do jisté míry banální. Ty jsou shrnuty a popsány v několika krátkých větách, jako kdyby neměly takřka žádný význam. Příkladem může být jeden benátský den, který protagonista románu *Koupelna* stráví hraním šipek v hotelovém pokoji.⁴⁴ Tento celý jeden den (objektivně vzato čtyřicet hodin) je popsán ve dvou holých větách.

Obě tyto varianty „manipulace s časem“ – resp. subjektivní interpretace jeho plynutí – nejsou jen Toussaintovou specialitou. Podobně tomu bylo i v dílech jiných moderních autorů, například v románech Marcela Prousta, který byl schopen vměstnat několik let do jediné věty.

Podívejme se nyní podrobněji na několik konkrétních příkladů z námi analyzovaných románů. Mluvíme-li o vnímání času a jeho vlekllosti, nesmíme opominout nemocniční scény z knihy *Koupelna*. Když je zde hrdina po návratu z Benátek do Paříže hospitalizován kvůli zánětu průdušek, čas pro něj běží o dost pomaleji. To se projevuje jak na struktuře a délce samotného textu, tak i na použité slovní zásobě a popisovaných situacích. Není to však jen otázkou hrdinova pobytu v pařížském lékařském zařízení; i snídane s lékařem (jedna z vedlejších postav) je zajímavou ukázkou protagonistova pohledu na svět:

V kavárně bylo živo jako v neděli ráno, vládla tu pospolitá **lenost**, zasmušilá, tichá. Slunce svítilo až do poloviny místnosti. V rohu, v příšeří, si nějaký muž čel noviny a **nekonečně** míchal lžičkou kávu. Můj doktor si odložil klobouček na barový pult,

⁴³ Georg Northoff. *Unlocking the Brain: Volume 2: Consciousness*. Oxford: Oxford University Press, 2013, s. 559.

⁴⁴ Jean-Philippe Toussaint. *Koupelna*. Překlad: Jovanka Šotolová. Praha: Fra, 2013, s. 66.

předklonil se a s jistotou, již mu dovoľovala znalost jazyka, oslovil číšníka a **objednával**. **Čekali jsme**, než nám všechno přinesou, můj lékař nemohl vydržet na místě, začal se rozevíčovat na zápas. Ve sportovním, v bílém tričku a šortkách, budil pozornost, lehce si rozhýbal ruce, nohy. Mladík před nás postavil kávy. Můj lékař se loktem opřel o pult, **rychle** se rozhlédl a dál se lehce protahoval, brousil si zuby na croissant s marmeládou, který nakonec **zhltl** se zakloněnou hlavou jak slanečka. Pak si ubrouskem očistil ústa, ulepenými prsty mě chytil za paži a s odvoláním na **včerejší společně strávený** večer mi tiše sdělil – jako by to bylo cosi obzvlášť zajímavého – že podle jeho ženy jsem sympatický.⁴⁵

Při čtení této další ukázky bychom si měli všimnout zvýrazněných slov. Díky nim je totiž tato pasáž – pro Toussaintovo vyprávění více než charakteristická – ještě o stupeň zajímavější. V odstavci, který začíná jako popis kavárny po ránu, se protínají dva naprosto rozdílné pohledy na svět. Na jedné straně je protagonista, pro nějž je vše nekonečně zdoluhavé a liknavé, na druhé straně je poté tak trochu neposedný lékař, jehož svět je stále v pohybu. Tento kontrast dvou zcela rozdílných postav umocňuje čtenářův dojem, že protagonista tohoto románu vnímá čas poněkud bizarně.

Protagonistovo vnímání času je ovlivněno také tím, co ho zajímá a co **je** pro děj podstatné. Vzpomeňme si například na scénu z hotelové jídelny v Benátkách, kdy vypravěč sleduje fotbalový zápas mezi Skoty a Italy.⁴⁶ Tato pasáž (v níž se mimochodem objevují výrazy jako *unylý*, *dlouhé* či *zdržovali*) čítající přes sto slov a popisující jediný večer, je následována odstavcem o jediné větě:

Nazítří jsem se probudil časně, strávil jsem klidný den.⁴⁷

Těchto kratších pasáží v pozdějších Toussaintových románech ubývá. V knize *Fotoaparát* bychom odstavce o jediné větě hledali marně, stejné je to i v případě románu *Milovat se*. Přesto je i zde patrné to, na co upozornujeme v Toussaintově prvotině. Vzpomeňme si například, jak protagonista knihy *Fotoaparát* líčí své začátky v autošcole na jedenácti stranách, a to celé v jediném odstavci.⁴⁸ Délka této pasáže v nás vyvolává dojem nekončící a hlavně mučivé snahy naučit se řídit. Bez odstavců – které nám umožňují

⁴⁵ Jean-Philippe Toussaint. *Koupelna*. Překlad: Jovanka Šotolová. Praha: Fra, 2013, s. 80.

⁴⁶ Tamtéž, s. 44–45.

⁴⁷ Tamtéž, s. 45.

⁴⁸ Jean-Philippe Toussaint. *Fotoaparát*. Překlad: Jovanka Šotolová. Praha: Dauphin, 1997, s. 29–40.

„odpočinout si“ při čtení – je text jednotvárný, ba dokonce únavný. Přesně jako lekce v autošколе pro samotného hrdinu.

5.3. Prostor a lokace v Toussaintových románech

Jedním z důvodů, proč bývá Jean-Philippe Toussaint označován za minimalistu, je jistě jeho hra s prostorem. Způsob, jakým je v románu *Koupelna* vyjádřen vztah hrdina – prostor, líčí ve své knize *Small Worlds: Minimalism in Contemporary French Literature* také coloradský profesor francouzské a italské literatury Warren Motte. Popisuje koupelnu – *ústřední lokaci* Toussaintova prvního románu – jako místo známé prakticky každému čtenáři, jako místnost, kterou není třeba dlouze prezentovat a popisovat, neboť je všem důvěrně známá.⁴⁹

Podobným způsobem, jakým jsou v Toussaintových knihách líčeny postavy, jsou tedy popsány i lokace. U koupelny, která má víceméně univerzální vzhled, není přílišný popis ani zapotřebí. Vypravěč tedy jen okrajově zmiňuje detaily, jež ho v daný moment zaujmou (ručičky hodin, pukliny ve zdi, okraje vany atp.), nevěnuje však popisu koupelny jako celku několik na sebe navazujících odstavců, jak by tomu mohlo být např. v tradičním realistickém románu. V Toussaintově první knize dochází k popisu místnosti skrze jednotlivé fragmenty vypravěčových myšlenek. Tu pohlédne na pukliny ve zdi, což v něm vyvolá řadu vzpomínek, tu zahlédne hodiny na zdi, které mu připomenout, jak pomalu a liknavě plyne čas.

Toussaint byl při výběru lokace pro svou první knihu více než smělý. Vsadil totiž na jedinou místnost, do které – alespoň zpočátku – vměstnal příběh i postavy. Většina první z celkových tří částí knihy se totiž odehrává právě v koupelně, kde ostatní postavy včetně Edmondsson či matky navštěvují protagonistu. Co víc, samotný prostor má na vypravěče neobvyklý dopad; všechny protagonistovy myšlenky mají alespoň nějakou spojitost právě s koupelnou, případně s vodou.

Celý Toussaintův princip prostorového ukotvení děje tkví v „redukci“, jak popisuje Motte.⁵⁰ Prostředí je v první části knihy *zredukováno* na koupelnu, což je mimo jiné způsobeno i samotnou zápletkou – vypravěč tráví příliš mnoho času v koupelně. Tato obyčejná místnost se tak pro hrdinu stává miniaturním světem, který mu dokonale vyhovuje. Vnější svět, pro protagonistu bizarní a snad i nepříjemný, je v příběhu prezentován hlavně

⁴⁹ Warren Motte. *Small Worlds: Minimalism in Contemporary French Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999, s. 72–73.

⁵⁰ Tamtéž, s. 73.

příležitostnými vzpomínkami a letnými narážkami na minulost: V textu se objevují zmínky o evropských městech (Paříž, Narbonne, Carcassonne, Glasgow či Milán) a státech (Belgie, Švédsko, Itálie), ale také o celé řadě slavných osobností. Za připomenutí stojí filozofové jako Kant, Pascal a Gramsci či umělci van Gogh, Mondrian a Tizian.⁵¹ To samozřejmě není jen otázkou knihy *Koupelna*, poslední ze zmiňovaných umělců hraje důležitou roli i v Toussaintově knize *Televizor*.

Pokud je vypravěč přeci jen donucen opustit pohodlí svého domova kvůli cestě do Benátek, Londýna nebo Tokia (často v doprovodu své femme fatale), najde si jiné místo, kam se může uchýlit před podivným vnějším světem, například do hotelových pokojů (*Koupelna*, *Milovat se*). Je pozoruhodné sledovat, kolik reálného času vypravěč románu *Koupelna* tráví v hotelovém pokoji a kolik mimo něj, ve společnosti dalších lidí.

Toussaintova záliba v hotelových pokojích, jídelnách a halách, ale také ve vozech taxi, vlcích a trajektech má pravděpodobně i další, o něco více praktický důvod, jež jsme okrajově zmínili o pár řádků výše. Stejně jako koupelna totiž patří tyto *lokace* k takovým, jež bývají zařízené obdobně. V hotelovém pokoji očekáváme postel, televizi, ledničku a malou koupelnu; hotelové jídelny jsou obvykle k nerozeznání jedna od druhé a vozy taxi jsou všude ve světě víceméně stejné. Většina z *lokací* figurujících v Toussaintových románech může být označena za tzv. „non-lieux“ (ne-místa). Dle francouzského antropologa Marca Augéa se jedná o místa, která nejsou určena k žití, kde se jedinec stává anonymním a osamělým.⁵² I zde se tedy projevuje Toussaintův minimalismus, když pro účely příběhu vybírá známé a snadno představitelné lokace. Zmíníme-li navíc fakt, že většina z výše popisovaných lokací je minimalistická i v tom původním významu – tedy že např. běžné hotelové pokoje nebývají nijak velké –, Mottoovo zařazení Toussainta mezi další francouzské minimalisty nikoho nepřekvapí.

Domníváme se, že právě díky tomuto Toussaintovu přístupu k prostoru ho lze označit za zdatného minimalistu. Veškerá střídmost, s jakou ve svých románech charakterizuje prostředí a lokace, má tendenci působit místy až banálně. Protagonisté bývají těmito stereotypy znuděni, avšak čtenáři nikoli. Ti obvykle již po prvních pěti stránkách sympatizují a soucítí s introvertním hrdinou, takže jakkoli jsou Toussaintovy zápletky ve skutečnosti „prosté a

⁵¹ Warren Motte. *Small Worlds: Minimalism in Contemporary French Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999, s. 73.

⁵² Marc Augé. *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Le Seuil, 1992, p. 101.

otřepané“, k jeho způsobu vyprávění zkrátka sedí. Svět soustředěný do malé pařížské koupelny, hotelového pokoje nebo kanceláře autoškoly sice nabízí jen jednoduchý příběh, zato však vtipný a svěže (sebe)ironický.

6. Toussaintův jazykový humor

Humor Jeana-Philippa Toussainta není založen jen na zápletce, mininimalistických lokacích, které slouží vypravěči jako úkryt před světem, či prazvláštním vnímání času. Jedním z důležitých prvků Toussaintových děl je také jazykový humor, zejména pak použitá slovní zásoba a nevšední užití stylistických prostředků. To, jakým způsobem vypravěč popisuje sám sebe, okolí i své vlastní myšlenky, činí Toussaintova díla ještě o stupeň poutavější.

V kapitole věnované postavám jsme již rozebírali to, jaký dopad má na celý text absence přímé řeči. Ta je – alespoň co se podoby textu týče – tím prvním, co nezasvěceného čtenáře překvapuje. Při detailním zkoumání však objevíme i další syntaktické prvky, kterými Jean-Philippe Toussaint dokáže začlenit do jinak seriózního textu vtipnou a ironickou poznámku. Nejčastěji k tomu používá dva způsoby: závorky a pomlčky.

Pomlčkami či závorkami bývají od textu odděleny jakési doplňující komentáře vypravěče, a to nejen zmiňované humorné připomínky, ale také věcné poznámky, které si hrdina v dané situaci nechal pro sebe. Většinou jde o informace, které sice nejsou pro vyprávění nezbytné, zato nám pomáhají představit si danou situaci co možná nejvěrněji.

Vzpomeňme například již zmiňovanou snídani protagonisty románu *Koupelna* a jeho lékaře. I zde je skromná a poněkud jízlivá připomínka hlavního hrdiny vložena mezi dvě pomlčky:

Pak si ubrouskem očistil ústa, ulepenými prsty mě chytil za paži a s odvoláním na včerejší společně strávený večer mi tiše sdělil – **jako by to bylo cosi obzvlášť zajímavého** – že podle jeho ženy jsem sympatický.⁵³

Ne vždy se však jedná o poznámky týkající se ostatních lidí. Pomlčkami (či závorkami) Toussaint mnohdy odděluje i komentáře k samotnému vypravěči. Tyto poznámky jsou mnohdy sebeironické a do značné míry kousavé a jejich častý výskyt v textu pomáhá dokreslit atmosféru celého příběhu. Troufáme se říci, že v mnohých pasážích jsou ironické připomínky vypravěče důležitější než samotný text, neboť nám pomáhají pochopit protagonistovy myšlenky.

Dobrým příkladem je v tomto směru pasáž, v níž hrdina knihy *Koupelna* sleduje z okna sychravé počasí a s vážnou tváří rozvažuje o plynutí času.

⁵³ Jean-Philippe Toussaint. *Koupelna*. Překlad: Jovanka Šotolová. Praha: Fra, 2013, s. 80.

Vsedě na posteli s hlavou v dlaních (**věčně ta vypjatá gesta**) jsem si říkal, že lidé se deště nebojí; možná se bojí někteří, co jdou právě od kadeřníka, ale nikdo nemá skutečný strach, že už nikdy nepřestane pršet a nepřetržitě plynutí vody způsobí, že všechno zmizí – vše bude zničeno.⁵⁴

Námi vyznačená poznámka vypadá na první pohled zcela nevinně, ale ve skutečnosti jí protagonista glosuje své vlastní chování. Zdá se, jako kdyby s jistým odstupem času chápal, že jeho „věčně vypjatá gesta“ nebyla v danou chvíli tak úplně na místě, že byla poněkud přehnaná. V popisovaný moment sice přemítal o tíživých otázkách, jakými jsou plynutí času či lidský strach, avšak později si uvědomil bezúčelnost a zbytečnost těchto myšlenek.

Obdobnou poznámkou může vypravěč učinit ze zcela banální situace nevidaně komickou scénu. Tuto teorii můžeme podložit momentem v knize *Koupelna*, kdy protagonista opouští hotel v Benátkách a cizího muže (běžce) se ptá, jak se dostane k nejbližší poště.

Vyšel jsem z hotelu na ulici a zeptal se, kde je pošta, chlapa běžícího kolem (**vždycky mi dělalo radost ptát se lidí, co mají naspěch**). V rychlosti jen ukázal prstem a chtěl se mi vyhnout, aby mohl pokračovat, ale já mu zdvořile zastoupil cestu a žádal o upřesnění.⁵⁵

Bez zvýrazněné poznámky by šlo o zcela běžnou věc: Cizinec se ptá místního člověka, kde najde poštu.

Důležitost těchto doplňujících informací, poznámek vměstnaných do jinak koherentního a pochopitelného textu, není radno podceňovat. Autor nám soukromě sděluje, snad i „našeptává“, své vlastní poznatky a úvahy. Tento způsob psaní přitom můžeme rovněž označit za minimalistický, alespoň co se struktury a podoby textů týče. Místo aby vypravěč sáhodlouze popisoval své zkušenosti se zastavováním a „obtěžováním“ spěchajících lidí, stručně o tom napíše *entre parenthèses*.

Dalším z významných aspektů Toussaintových děl je slovní zásoba. Ta hraje důležitou roli v každém literárním žánru a může (pozitivně i negativně) ovlivnit čtenářovy dojmy. Význam a výsledný efekt použité slovní zásoby lze dobře pozorovat například v antických tragédiích, Homérových eposech, heroických *chansons de geste* či středověkých pohádkách. Tak například manicheistické pojetí světa v díle Charlese Perraulta (1628–1703) je patrné

⁵⁴ Jean-Philippe Toussaint. *Koupelna*. Překlad: Jovanka Šotolová. Praha: Fra, 2013, s. 80.

⁵⁵ Tamtéž, s. 49.

hlavně ve chvíli, kdy jako vševědoucí autor popisuje jednotlivé postavy a přiděluje jim kladnou, nebo zápornou úlohu.

V pohádce *Červená Karkulka* (v originále *Le petit Chaperon rouge*) hrají roli nejen vlastnosti hlavních postav – zvědavost dívky či podlézavost vlka –, ale také barvy či jednotlivé předměty. Podle mnohých literárních kritiků je červený čepeček, který dal Karkulce ve francouzském originále jméno, hlavně sexuálním symbolem. Nemalou roli pak hrají i některé konkrétní fráze či věty, jako např.:

Tire la chevillette, la bobinette cherra.⁵⁶

V textu se tato věta opakuje hned dvakrát a de facto jde o jakési „vstupní heslo“, použijeme-li dnešní terminologii, díky němuž se do babiččina domu dostane jak vlk, tak i později Karkulka. Volba slovní zásoby tak není u Perraulta zcela náhodná, případně – tak jako například u Flauberta nebo Verlaine – podnícena touhou po dokonalé harmonii slov a hudebnosti textu.

I u mnohých dalších autorů je jazyk důležitý, poněvadž jeho dobrá znalost umožňuje člověku přesně a srozumitelně vyjádřit, co chce říct. Například Michel de Montaigne (1533–1592), jehož *Eseje* jsou dnes pozitivně hodnoceny nejen pro svůj humanistický podtext, ale také pro svoji velmi příjemnou „nekritičnost“, byl skutečným mistrem slova, a to i díky své úspěšné politické kariéře a filozofickému myšlení. Sám jazyk je jedním z analyzovaných témat v Montaignových *Esejích*, i když tomu tak vždy nebývá záměrně. Vzpomeňme si například na pasáže, v nichž Michel de Montaigne vysvětluje rozdíl mezi „barbary“ a „divochy“, tedy *barbares* a *sauvages*.

Neméně důležitá je pak úloha slov a jejich významu v moderní literatuře, například v knihách mysteriózních a hororových. Úspěch Stephena Kinga, nejprodávanějšího autora hororové literatury na světě, spočívá i v jeho bohaté slovní zásobě:

Je zjevné, že King užívá bohatou psychologickou slovní zásobu, aby jí vyjádřil to, čeho si nejvíce váží a čeho zároveň lituje u dětí: jejich zranitelnosti, čerstvého pohledu na svět a – snad ze všeho nejvíce – jejich odolnosti vůči nejtemnějším strastem života.⁵⁷

⁵⁶ Charles Perrault; Roger Zuber, Roland Topor. *Contes*. Paris: Imprimerie nationale, 1987, s. 202.

⁵⁷ Tony Magistrale. *Discovering Stephen King's The Shining: Essays on the Bestselling Novel by America's Premier Horror Writer*. Rockvill, MD: Wildside press, 2006, s. 49.

Jean-Philippe Toussaint je jedním z autorů, jejichž slovní zásoba je velmi bohatá. Na rozdíl od jiných moderních autorů (například detektivních či sci-fi románů), jejichž um spočívá zejména v dokonalé zápletce a dějových zvratech, spoléhá Toussaint hlavně na svou schopnost tvarovat a obratně používat francouzský jazyk. Položíme-li některému z francouzských rodilých mluvčích otázku, co se mu na Toussaintových knihách líbí nejvíce, odpověď bude zřejmě: Jazyková rovina.

Právě tzv. jazykový humor – tedy hra se slovní zásobou a větnou skladbou – bývá Toussaintovi mnohdy přičítána k dobru. K demonstraci jazykových zvláštností se znovu vrátíme na samý začátek románu *Koupelna*, k ukázce, kterou jsme již jednou rozebírali:

Lorsque j'ai commencé à passer mes après-midi dans la salle de bain, je ne comptais pas m'y installer ; non, je **coulais** là des heures agréables, méditant dans la baignoire, parfois habillé, tantôt nu. Edmondsson, qui se plaisait à mon chevet, me trouvait plus serein ; il m'arrivait de plaisanter, nous riions. Je parlais avec de grands gestes, estimant que les baignoires les plus pratiques étaient celles à bords parallèles, avec dossier incliné, et un fond droit qui dispense l'usager de l'emploi du butoir cale-pieds. (2) Edmondsson pensait qu'il y avait quelque chose de **desséchant** dans mon refus de quitter la salle de bain, mais cela ne l'empêchait pas de me faciliter la vie (...).⁵⁸

Ve francouzském originále tohoto textu mnohdy narazíme na výrazy, které přímo souvisejí s vodou a jejím prouděním. V námi zvolené ukázce jsou to například sloveso „couler“ a adjektivum „desséchant“.

Výraz „couler“ je v této ukázce použit přeneseně. Běžně je toto sloveso, vycházející původně z latinského *colare*, užíváno jen ve spojení s vodou či jinými tekutinami.

L'oued En-Nedja **coule** à nos pieds dans un ravin verdoyant et se perd dans un paysage rocheux au Sud-Ouest.⁵⁹

What is apparent is that King uses the rich vocabulary of psychology and myth to express what he both admires and pities most in children: their vulnerability, fresh insight and perhaps most of all, their resilience in the face of life's darkest trials.

⁵⁸ Jean-Philippe Toussaint. *La salle de bain*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985, p. 11.

⁵⁹ Frédéric Weisgerber. *Trois mois de campagne au Maroc : étude géographique de la région parcourue*. Paris: Ernest Leroux, 1904, p. 111.

Může být ovšem použito i jako synonymum slovesa *passer*, případně výrazu *passer plaisiblement*, tedy strávit čas příjemně. Druhé ze zvýrazněných slov – adjektivum „desséchant“ – má také dva významy. Původně bylo toto přídavné jméno odvozeno ze slovesa *dessécher*, tedy vysoušet. A v tomto kontextu bývá nejčastěji i používáno. V přeneseném významu ovšem popisuje cosi nudného, fádního a nezáživného.

Avec lui aussi disparaît l'inventeur de cette politique **desséchante** et funeste de l'opportunisme, qu'il appelait la politique de la sagesse et de la raison, qu'il considérait comme la politique des résultats et qui allait devenir, avec les Jules Ferry, les Rouvier, les Constans, les Méline, une politique de stagnation, d'impuissance, d'opposition à tout progrès démocratique et à toute réforme sociale [...].⁶⁰

Užití výrazů, které v sobě etymologicky skrývají i další význam, můžeme taktéž nazvat minimalistickým. Jedním jediným slovem totiž autor dokáže sdělit hned několik myšlenek.

Nejen v románu *Koupelna* je Toussaintův cit pro jazyk zřetelný. Ve spojitosti s díly *Televize* a *Fotoaparát* se mnohdy mluví o určité fotografické dimenzi. Jde o způsob psaní, v němž jsou jednotlivé objekty a momenty zachycovány odděleně, podobně jako je tomu v jednotlivých polích fotografického filmu.⁶¹ Vzhledem k tomu, že Jean-Philippe Toussaint je také fotograf a filmař, jeho schopnost vnímat prostředí, v němž se příběhy odehrávají, je silnější než u jiných autorů.

Při psaní scénáře je totiž – na rozdíl od románu – zapotřebí i dobrá vizuální představivost a schopnost popsat prostředí / scénu úderně a srozumitelně. Toussaint toto svede na výbornou. Veškeré prostory jsou prezentovány jen z pohledu hlavních hrdinů. Ti se – podobně jako fotografové či filmoví režiséři – zajímají o výrazné subjekty kolem sebe, o čas i světlo, ale také o celkový vliv všech těchto prvků na „výslednou podobu obrazu“. Toussaintovy texty tak můžeme označit za *fotografické*, protože více než o děj a mistrnou zápletku v nich jde o vztah hrdiny s jeho okolím.

Ještě zřetelnější je to pak v případně knihy *Autoportrét (v cizině)*, která je souborem jedenácti autobiografických textů, jež na sebe nikterak nenavazují. Zkrátka jen zachycují epizody a momenty ze života Jeana-Philippe Toussainta, podobně jako jednotlivé fotografie v

⁶⁰ Alexandre Zévaès. *Histoire de la Troisième République 1870 à 1926*. Paris: Éditions Georges-Anquetil, 1926, p.218.

⁶¹ Gerald Prince. *Discontinuity and Fragmentation in French Literature*. Amsterdam: Rodopi, 1994, p. 109–114.

albu. Jediným společným *jmenovatelem* těchto fragmentů ze života autora je fakt, že všechny *příběhy* se odehrávají v cizině, jak titul ostatně napovídá.

Důležitost vizuálního umění (malby i fotografie) je u Toussainta v podstatě všudypřítomná. Mnohdy na ni autor upozorňuje zcela záměrně – v knize *Koupelna* hrdina pracuje v galerii a v románu *Pán (Monsieur)* se děj točí kolem muže, který dříve toužil být malířem, a nikoli spisovatelem –, jindy tento obdiv k umění skrývá ve zdánlivě nevinných pasážích. Čas od času zkrátka Toussaint ve svých textech odkazuje na známého či méně známého umělce, jako kdyby to bylo něco zcela běžného a každému známého.

7. Závěr

Cílem této práce bylo najít a popsat stopy tzv. literárního minimalismu v dílech francouzsko-belgického spisovatele Jeana-Philippa Toussainta. Ten bývá za minimalistu označován hned z několika důvodů. Tím prvním je bezpochyby rozsah jeho doposud publikovaných románů, či sbírek esejů. Jen málokterá kniha z Toussaintovy bibliografie má více než sto stran, což je samo o sobě minimalistické, interpretujeme-li toto adjektivum tak, jak bylo původně míněno v anglickém jazyce.

Avšak i při bližším zkoumání románů Jeana-Philippa Toussainta lze dospět k závěru, že stopy minimalismu, jak jej definují Viorica Pateová či Warren Motte, jsou v této postmoderní literatuře všudypřítomné.

Minimalismus, který vznikl v šedesátých letech minulého století jako ryze výtvarný umělecký směr, si kladl za cíl zjednodušit umění a dát co možná největší prostor divákům, a umožnit tak subjektivní interpretaci každého díla. Minimalistické tendence byly natolik silné a zásadní, že postupem času pronikly i do jiných – nejen uměleckých – sfér. Těmi nejdůležitějšími byla hudba, architektura a v neposlední řadě také literatura.

Ačkoli neexistuje přesná a jednotná definice tzv. literárního minimalismu, existuje celá řada literárních postupů, jež za minimalistické označit můžeme. Většinu z nich nalezneme jak v díle Jeana-Philippa Toussainta, tak i v publikacích dalších současných autorů (mezi nimi je např. Tobias Wolff či Raymond Carver).

Jako minimalistické můžeme charakterizovat Toussaintovy hlavní hrdiny a vypravěče příběhů. Ti nám (čtenářům) o sobě nesdělují téměř nic; zatajují nám informace, které považujeme za základní, a chovají se tak, jako by bylo vše kolem nich mnohokrátě zajímavější než oni samotní.

Vzhledem k tomu, že Toussaintovy příběhy jsou vždy psány v ich-formě (z pohledu hlavního hrdiny), obdobné *minimalistické* principy můžeme pozorovat i při popisu dalších postav. Ty, které zná vypravěč dobře – jako svou matku či partnerku –, bývají popsány jen vágně. Spoléhaje na jakési *connaissances partagées* ze strany čtenáře protagonista se uchyluje ke krátkým a velmi útržkovitým popisům.

Ke zlepšení dochází v momentu, kdy hrdina popisuje cizí lidi. V tu chvíli se nejvíce přibližuje klasickému románovému líčení, obvyklé charakteristice postav (tedy vnější a vnitřní). I tak ovšem platí, že postavy mají jakousi tajemnou auru, jež bývá umocněna

mysteriózními jmény, která buď působí jako cizí, nebo bývají do jisté míry *univerzální*, tedy pro chlapce i dívku (Edmondsson, Pascal(e), Marie).

Krom tzv. literárního minimalismu můžeme v Toussaintově díle najít i stopy „nového románu“, literárního hnutí z padesátých let dvacátého století, jež si kladlo za cíl zaštitit autory, jimž **nestačilo** tradiční pojetí románu. Vzhledem k tomu, že v popředí Toussaintových příběhů stojí protagonisté (a nikoli příběhy), že časová následnost je mnohdy nejasná a každá zdánlivě nepodstatná maličkost v protagonistově okolí může být cestou k dávne vzpomínce, můžeme souhlasit s prohlášením, že Jean-Philippe Toussaint je autorem tzv. nového nového románu.⁶²

Vnímání času a prostoru je u Toussainta taktéž důležité. Tak jako u mnohých moderních autorů dochází k subjektivizaci plynutí času. Podobně jako například u Marcela Prousta, v jehož díle bývají „redukovány“ méně důležité události, zatímco klíčové momenty knihy – jakkoli ve skutečnosti představují jen několik vteřin či minut – bývají popsány dlouze a detailně. Mluvíme-li o vnímání času, nesmíme opomínat jeden fakt: Toussaintovi vypravěči jsou muži vyděšení liknavostí, s jakou čas proudí, což se projevuje na celém příběhu.

Obdobnou redukcí jsou stíženy i lokace. Svět protagonisty románu *Koupelna* je vměstnán do malého pařížského bytu (resp. do koupelny) a benátského hotelového pokoje, hrdina knihy *Fotoaparát* tráví většinu času doma, v kanceláři autoškoly, za volantem, v hotelu nebo na lodi. A stejný osud stíhá i hrdinu knihy *Milovat se*, jehož nejtěžší životní chvíle se odehrávají v hotelovém pokoji v Tokiu. Svět v Toussaintových knihách je zmenšen na několik snadno představitelných lokací, díky čemuž působí příběhy poněkud stísněně.

V neposlední řadě jsme v této práci analyzovali Toussaintovy texty i po stránce jazykové a skladebné. Jean-Philippe Toussaint dovede – coby intelektuál a znalec francouzského jazyka – i zdánlivě obyčejnou větou sdělit klíčové informace o protagonistovi. Užitím polysémických výrazů navíc pobaví i čtenáře s hlubšími znalostmi jazyka, který přemítá nejen o příběhu, ale i o formální stránce díla.

Napsat o všem, co činí Toussaintovo dílo unikátním, není v našich silách. Jeho humor – ať jazykový, tak situační – spočívá hlavně ve schopnosti učinit z každé fádni a banální situace jiskřivě ironickou scénu, u jejíhož čtení se sice nebudeme popadat smíchy za břicho jako u děl

⁶² Jean-Philippe Toussaint. *Koupelna*. Překlad: Jovanka Šotolová. Praha: Fra, 2013, s. 93.

Alphonse Allaise, ale úsměv na tváři mít jistě budeme. Toussaintův humor je inteligentní, formou i obsahem *minimalistický*, v jádru hluboký, a přitom poměrně snadno pochopitelný pro každého, kdo už se alespoň jednou zamyslel nad tím, jak podivný, chaotický, a přesto pozoruhodný je svět kolem nás.

8. Résumé

Ce travail décrit les traces du minimalisme « littéraire » dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, romancier, cinéaste et photographe franco-belge. Bien que le minimalisme ait été créé comme un mouvement purement plasticien, nous avons – grâce à l'analyse de trois romans de Toussaint – trouvé ses applications dans la littérature contemporaine.

Dans la première partie de notre travail, nous avons caractérisé le minimalisme. Créé dans les années 1960 aux États-Unis, le mouvement a réagi face à l'académisme de l'époque, dont les règles ne suffisaient plus aux plasticiens modernes. L'idée essentielle des minimalistes – sculpteurs (et également peintres) était de simplifier le processus de création artistique, d'éliminer le nombre de matériaux utilisés, et de laisser l'interprétation de l'ouvrage au grand public. Influencés par cette idéologie avant-gardiste, les plasticiens comme Donald Judd ou Carl Andre ont installé leurs sculptures dans de larges espaces vides et éclairés des galeries new-yorkaises, où le spectateur pouvait interpréter l'ouvrage à sa propre façon.

Quelques années plus tard, les tendances minimalistes ont été reprises par d'autres artistes. Donc, aujourd'hui, les termes tels que « l'architecture minimaliste » ou « la musique minimaliste » ne nous étonnent plus. De plus, certains romanciers et nouvellistes comme Jean-Philippe Toussaint ont également été désignés par cet adjectif d'origine anglaise.

Dans la deuxième partie de notre travail, nous décrivons la vie de Jean-Philippe Toussaint. Né à Bruxelles en Belgique, Jean-Philippe a déménagé en France très jeune et son pays natal n'a joué aucun rôle dans ses créations littéraire et cinématographique. Après avoir fait des études politiques à Paris, il a rédigé et puis publié – en 1985 – son premier roman *La Salle de bain*. Le livre de cent pages a complètement changé la littérature de l'époque qui se *trouvait en crise* ; les grands auteurs du XX^e siècle sont décédés, donc, la France attendait son nouveau *maître littéraire* qui serait aussi prodigieux que Sartre ou Camus. En réalité, cette crise littéraire était semblable à celle du début de siècle ; une nouvelle génération romanesque ne parvenait pas à se former en tant que telle, toutefois de sérieux auteurs – comme Modiano ou Le Clézio – avaient déjà publié leur premier livre.

Après le succès de *La Salle de bain*, Toussaint est devenu un auteur célèbre. Il a rédigé d'autres livres – dont *La Télévision*, *L'Appareil-photo* ou *Monsieur* – racontant des histoires avec des personnages semblables, un peu stéréotypés. Cependant, en 2002, tout a changé. Toussaint a publié le roman *Faire l'amour*, dont l'intrigue met en scène une rupture inévitable

de deux conjoints. Passant la dernière nuit ensemble à l'hôtel de Tokyo, les deux partenaires sont frappés par un tremblement de terre qui aggrave leur douleur. *Faire l'amour* est devenu le sommet de la création littéraire de J.-Ph. Toussaint. Les tendances principales de son œuvre restent semblables, pourtant, l'histoire et l'intrigue ont beaucoup changé.

Dans la troisième partie du mémoire, nous analysons les marques concrètes du minimalisme littéraire chez J.-Ph. Toussaint. Pour cette raison, nous commentons trois romans : *La Salle de bain*, le premier roman de l'auteur, *L'Appareil-photo* et *Faire l'amour*.

Notre analyse commence par une description des protagonistes, narrateurs des livres mentionnés. Les trois héros mystérieux sont en réalité des hommes timides, enfermés sur eux-mêmes, vivant dans la salle de bains ou dans une chambre d'hôtel, les pièces qui représentent leur « monde idéal ». En effet, les protagonistes ne nous disent rien d'eux – comme le nom, l'âge, etc. –, ils ne parlent pas de leur enfance, et ils ne décrivent que leurs conjointes ou des personnes étranges qui croisent leur chemin.

Du reste, les descriptions des personnages *secondaires* sont aussi vagues. En réalité, Jean-Philippe Toussaint ne choisit pas la manière traditionnelle de décrire les héros littéraires : les caractéristiques externe et interne. Tout ce que nous savons à propos des personnes autour du protagoniste se résume à leurs noms. Or, les noms peuvent être parfois ambigus (comme Edmondsson avec une terminaison étymologiquement masculine, par exemple).

Dans notre travail, nous accentuons également le fait que les personnages ne sont présentés que du point de vue des protagonistes.. En effet, les héros principaux sont le seul « lien » entre le lecteur et l'histoire. Tout est raconté à la première personne ; dans le texte, il n'y a que des discours indirects ou discours indirects libres. Par conséquent, le lecteur n'entre dans le monde des romans qu'à travers les pensées des protagonistes.

L'absence du discours direct dans le texte nous aide à mieux entendre les pensées des héros de Toussaint. Sans discours directs – sans ponctuation nécessaire –, le texte ressemble à une sorte de *colonne monotone* qui représente parfaitement la façon qu'a le protagoniste comprendre le monde. Chaque chapitre est semblable à un essai ou bien à la transcription directe de pensées. De plus, vu que tous les discours sont indirects, on a l'impression de lire dans les pensées du protagoniste, de feuilleter son journal intime et toutes les idées qui lui viennent à l'esprit.

Jean-Philippe Toussaint est parfois considéré comme un successeur de Robbe-Grillet et du Nouveau roman. Ce classement de Toussaint n'est nullement étrange. Toussaint – tout

comme les auteurs du Nouveau roman – met en relief la personnalité du protagoniste – narrateur et sa perception du temps. Or, l'histoire ou l'intrigue compliquée ne sont pas l'aspect caractéristique de l'œuvre de J.-Ph. Toussaint.

Il rend subjective la perception du temps ; le moment qui dure trois minutes en réalité est décrit sur trois pages, tandis que toute une journée passée à la chambre d'hôtel est réduite à deux lignes.

C'est également l'espace qui est réduit à la taille « minimaliste ». Le monde entier est amassé dans la salle de bains, dans la chambre d'hôtel, dans le taxi, etc. Tous ces endroits sont en réalité très faciles à imaginer et à décrire. Peut-être est-ce une des raisons pour lesquelles Toussaint les choisit. Entre autres, l'emplacement des romans de Toussaint n'est pas accidentel. Dans la salle de bain, comme dans la chambre d'hôtel, chaque détail peut évoquer des souvenirs, créer un lien entre le présent et le passé.

Enfin, dans la dernière partie de ce travail, nous avons développé l'idée que les compétences linguistiques de Toussaint étaient l'un des secrets de son succès. Contrairement à d'autres auteurs contemporains dont le talent consiste à créer une intrigue complexe, Toussaint est un maître de langage qui joue avec la syntaxe, utilise des expressions polysémiques (comme « desséchant » ou « couler ») et utilise des tirets et des parenthèses. Grâce à cela, les textes de Toussaint sont minimalistes dans deux sens : ils ne sont pas trop longs et ils sont capables de nous transmettre un message secret.

En conclusion de ce travail, nous récapitulons les marques du minimalisme littéraire trouvées dans les trois romans. Ce n'est pas seulement la longueur du texte pour laquelle Toussaint est classé parmi les minimalistes ; c'est également son style d'écriture, la manière dont il décrit les personnages et leur perception du temps et de l'espace. En outre, même l'humour de Toussaint est minimaliste. Nous avons précisé – tout au long du travail – que Jean-Philippe Toussaint n'est pas un auteur typiquement humoristique, mais plutôt agréablement ironique et toujours un peu intellectuel. Son style est donc destiné à ceux qui veulent penser et sourire en lisant, peut-être même en se laissant aller à une certaine forme de nonchalance.

9. Použitá literatura

Primární literatura:

- TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Faire l'amour*. Paris: Les Éditions de minuit, 2002.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Fotoaparát*. Překlad: Jovanka Šotolová. Praha: Dauphin, 1997.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Koupelna*. Překlad: Jovanka Šotolová. Praha: Fra, 2013.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe. *La salle de bain*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Milovat' sa*. Překlad: Zuzana Procházková. Bratislava: SOFA, 2004.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Milovat se*. Překlad: Jovanka Šotolová. Praha: Garamond, 2004.

Sekundární literatura:

- Agence France Presse. "M.M.M.M.", la tétralogie amoureuse de Jean-Philippe Toussaint entre en scène. La Croix [online], 2016, 15.3. [cit. 2016–12–01]: Dostupné z: www.la-croix.com/Culture/M-M-M-M-tetralogie-amoureuse-Jean-Philippe-Toussaint-entre-scene-2016-03-15-1300746858
- AMETTE, Jackque-Pierre. Le nouveau « nouveau roman ». *Le Point*, 1989.
- AUGÉ, Marc. Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris : Le Seuil, 1992.
- BLOEMINK, Barbara J.. *Design [does Not Equal] Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread*. Londýn: Merrell, 2004.
- BLOEMINK, Barbara J.. *Design [does Not Equal] Art: Functional Objects from Donald Judd to Rachel Whiteread*. Londýn: Merrell, 2004.
- ČERNÁ, Marie. *Dějiny výtvarného umění*. Praha: IDEA SERVIS, 2005, s. 156-157.
- DAICHES, David. *A Critical History of English Literature: Shakespeare to Milton, Svazek 2*. New Delhi: Allied Publishers, 1979.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. Londýn: Macmillan and Company, 1868.
- DEUTER, Margaret. *Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English*. Oxford: OUP Oxford, 2015.
- DOLEŽAL, Lubomír. *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury*. Praha: Orbis, 1962.
- GREGORY, Alice. *The architect who became a diamond*. The New Yorker [online], 2016, 1.8. [cit. 2016–12–01]: Dostupné z: <http://www.newyorker.com/magazine/2016/08/01/how-luis-barragan-became-a-diamond>
- HRABÁK, Josef. *Čtení o románu*. Praha: Státní pedagogické nakl., 1981.
- JEFFERSON, Ann. *The Nouveau Roman and the Poetics of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- LE GOFF, Jacques. *O hranicích dějinných období: Na příkladu středověku a renesance*. Praha: Charles University in Prague, Karolinum Press, 2014.

- MAGISTRALE, Tony. *Discovering Stephen King's The Shining: Essays on the Bestselling Novel by America's Premier Horror Writer*. Rockvill, MD: Wildside press, 2006.
- MILLBURN, Joshua Fields; NICODEMUS, Ryan. *Minimalism: Essential Essays*. Columbia, Mo.: Asymmetrical Press, 2011.
- MORRIS, Robert. *Have I Reasons: Work and Writings*. Durham a Londýn: Duke University Press, 2008.
- MOTTE, Warren. *Small Worlds: Minimalism in Contemporary French Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.
- NORTHOFF, Georg. *Unlocking the Brain: Volume 2: Consciousness*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- PATEA, Viorica. *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2012.
- PELÁN, Jiří. *Kapitoly z francouzské, italské a české literatury*. Praha: Karolinum Press, 2007.
- PERRAULT, Charles; ZUBER, Roger, TOPOR, Roland. *Contes*. Paris : Imprimerie nationale, 1987.
- PHILLIPS, Sam. ... *ismy, Jak chápat moderní umění*. Praha: Sloart, 2013.
- PRINCE, Gerald. *Discontinuity and Fragmentation in French Literature*. Amsterdam: Rodopi, 1994.
- PRZYCHODZEN, Janusz. *De la simplicité comme mode d'emploi. Le minimalisme en littérature québécoise*. Québec: Les Presses de l'Université Laval, 2014.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *Za nový román*. Praha: Odeon, 1970.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe. *La salle de bain*. Paris: Les Editions de Minuit, 1985.
- VEČEŘA, Pavel. *Úvod do dějin tištěných médií*. Praha: Grada, 2015.
- WAUGH, Patricia. *Metafiction*. Londýn a New York: Routledge, 2013.
- WEISGERBER, Frédéric. *Trois mois de campagne au Maroc : étude géographique de la région parcourue*. Paris : Ernest Leroux, 1904.
- WOLFF, Tobias. *Our Story Begins*. New York: Knopf Doubleday Publishing Group, 2008.
- ZÉVAÈS, Alexandre. *Histoire de la Troisième République 1870 à 1926*. Paris : Éditions Georges-Anquetil, 1926.